

ÖTEKİ BİLİNÇ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE İKİNCİ YENİ

Yüksek Lisans Tezi

MÜESSER YENİAY

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Eylül 2013

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖTEKİ BİLİNÇ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE İKİNCİ YENİ

MÜESSER YENİAY

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara

Eylül 2013

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Müesser Yeniay, 2013

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Tuğrul İnal
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

ÖTEKİ BİLİNÇ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE İKİNCİ YENİ

Müesser Yeniay

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Eylül, 2013

Bu tezde, ülkemizdeki şiirin modernleşmesinde önemli bir kırılma sayılan İkinci Yeni ile bütün dünya şiir hareketlerini etkileyen Gerçeküstücülük arasındaki benzerlikler ve farklılıklar saptanmaya çalışılmıştır. Her iki şiir hareketinin özellikleri, yöntemleri, amaçları bu akımlara bağlı şairlerin metinleri, konuşmaları karşılaştırılarak okunmuş ve değerlendirilmiştir.

Yazılan çok sayıda makalede yine İkinci Yeni Gerçeküstücülük üzerinden tartışılmış, tıpkı onun gibi anlamsız, gerçekle ilgisiz olarak görülmüş, ağırlıklı olarak bu akımın etkisinde gelişen ülkemize özgü bir şiir hareketi olarak değerlendirilmiştir. Gerçeküstücülüğün gerçekliğe çok daha derinlemesine nüfuz etmek, insanı, dünyasını bütünlüklü bir biçimde görmeyi hedefleyen amaçlarıyla, İkinci Yeni'nin farklı bir şiir yazmak uğruna dili, dildeki farklı anlatım biçimlerini öne alan amaçları kıyaslanınca bu iki şiir hareketinin ne kadar köklü bir farklılık içerdiklerini anlaşılacaktır. Gerçeküstücülük için dil ile ilgili her türlü anlatım, teknik, şiir sanatları (imge, eğretileme, çağrışım vb.) amaç için bir araç iken, İkinci Yeni için gerçeküstücülerin araç olarak gördükleri dil ve dille ilgili her şey farklı bir şiire ulaşmak için bir amaç olmuştur.

Çalışma sonunda Gerçeküstücülük ile İkinci Yeni'nin farklı toplumsal koşulların ve zamanların ürünü olduğu görülmüştür. Gerçeküstücülük, Batı toplumlarının içinde buldukları koşulların dayattığı, insanı ve dünyayı yeniden anlamlandırmaya dayalı zorunlu bir durak iken, İkinci Yeni böyle bir kaygı gütmemiş, ancak farklı bir şiir inşasını gerçekleştirmeyi amaçlamış, dilde yaptığı önemli değişiklik ile insana ve gerçekliğine farklı ve yeni bir biçimde bakılmasını sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler: İkinci Yeni, Gerçeküstücülük, İmge, Bilinçdışı

ABSTRACT

THE OTHER CONSCIOUSNESS: SURREALISM AND THE SECOND NEW

Müesser Yeniay

M.A. Department of Turkish Literature

Supervisor: Doç. Dr. Nuran Tezcan

September, 2013

In this thesis, the similarities and differences between Surrealism which influences the world poetry movements and The Second New which is an Avant-garde in Turkish poetry are tried to be analysed. The characteristics, methods and objects of both poetry movements are compared and evaluated based on the texts, interviews and essays.

In various articles, The Second New is discussed together with Surrealism and it is considered as meaningless, irrelevant to reality. But mainly it is considered as a movement also exclusive to our country under the influence of Surrealism. When the objects of The Second New to write poetry in a different style and objects of Surrealism such as examining reality and regarding human in a different perspective in his unity are compared, it is observed that the two have radical differences. While for Surrealism all the techniques like imagery, metaphors are means for its objects, for The Second New the characteristics that the surrealists regarded as means have been objects to reach for a different poetry.

In the end of the research, It is observed that Surrealism and the Second New are the products of different periods and social conditions. While Surrealism is an unavoidable stop for the societies of the West to make sense of the world and human, The Second New has not pursued such a goal but it aimed to build a new poetics together with the fact that It also realized to regard human and reality in a different way by the change in the poetical discourse.

Keywords: The Second New, Surrealism, Imagery, The Unconscious

TEŞEKKÜR

Tezin her aŐamasında bŸyŸk bir olgunluk ve Ÿzenle beni dinleyen ve bana rehberlik eden kıymetli hocam Hilmi Yavuz'a zihin aŐıacı ve Şiir dolu sohbetleri işin sonsuz teŐekkŸr ederim. Tezin fikri ilk oluŐtuĐu andan itibaren bana destek olan, fikirlerimi dinleyen ve birikimini cŸmertŐe paylaşan sevgili Metin Cengiz'e değerli yardımları işin teŐekkŸr ederim. Sevgili aileme, kendi rŸyalarını erteleyip benim rŸyama dâhil olmak istedikleri işin ve kıymetli Ÿzverileri işin teŐekkŸr ederim. Sevgili ArkadaŐlarım Maria Nawandish'e, Sevcan Birdal'a, Hilal Dağ'a, Suhna Jin'e bana tez sŸrecinde dostŐa destekleri işin teŐekkŸr ederim. Bunun yanında, akademik olarak belli bir disiplin kazanmamda emeği olan sevgili hocalarım Nuran Tezcan, Semih Tezcan ve Talât Sait Halman'a teŐekkŸr ederim. Sevgili Tuğrul İnal'a zarif katılımı işin teŐekkŸr ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ:	1
BÖLÜM I: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	9
A. Gerçeküstücülük ve Akıl	12
B. Gerçeküstücülük, Oyun ve Düş	18
C. Gerçeküstücülük ve Kadın: Yeni İnsan Algısı	21
D. Bilinçdışının Rolü ve Freud Etkisi	24
BÖLÜM II: GERÇEKÜSTÜCÜ TEKNİKLER	29
A. <i>Humour</i>	29
B. Harikulâde	31
C. Düş	32
D. Çılgınlık	37
E. Gerçeküstücü Nesnelere	39

F. Nefis Ceset (<i>Le Cadavre Exquis</i>)	41
G. Otomatik Yazı (<i>L'écriture Automatique</i>)	42
BÖLÜM III: TÜRKİYE'DE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ALGISI	51
A. Garip Şiiri ve Gerçeküstücülük	52
B. İkinci Yeni'deki "Eski"	59
C. Eleştirmenlerin Söyledikleri	83
BÖLÜM IV: İKİNCİ YENİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ARASINDAKİ	
BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR	96
SONUÇ: "MEKTEPTEN MEMLEKETE"	122
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	131
ÖZGEÇMİŞ	139

GİRİŞ

Gerçekliğe inanmak nedir, gerçeklik düşüncesi nedir, gerçeğin başlıca metafizik işlevi nedir? Bu her şeyden önce bir kendiliğin, kendi dolaysız verilişini aştığı inancıdır ya da daha açıkça söylemek gerekirse, dolaysız verilmiş olana göre gizli gerçekte daha çok bulunur inancıdır.

Gaston Bachelard *Modernizmin Serüveni* 342

İmge her defasında bizi Evreni yeniden gözden geçirmeye zorlar.

Aragon *Le Paysan de Paris* 82

Şair, (şair sözcüğünü en geniş anlamda kullanıyorum) bir çevirmen, bir şifre çözücü değilse nedir?

Charles Baudelaire *L'art Romantique* 20

Dünyayı başka bir biçime sokmak gerek, demişti Marx; Dünyayı değiştirmek gerek demişti Rimbaud: İkisi de bizim için aynı kapıya çıkar, ikisi de bizim için birer emirdir.

André Breton *Devrimci Yazarlar Kongre Bildirisi*

Türk Edebiyatında İkinci Yeni, dil ve anlatım bakımından bir kırılma olarak tanımlanmaktadır. İkinci Yeni şairlerinin temel olarak Gerçeküstücülükten etkilendikleri genel bir kabul görmüş; az sayıda yapılan incelemelerde ise bu ön kabul derinliğine ele alınıp incelenmiştir. Bu incelemeleri, bu genel ön kabulün belirlediği de söylenebilir. Bu tezde, İkinci Yeni ile Gerçeküstücülük arasındaki ilişkinin açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

İkinci Yeni yalnızca Gerçeküstücülük ile ilişkilendirilmez. Simgencilik başta olmak üzere, Letrizm gibi şiir akımları ile de bağlantılı olduğu öne sürülmektedir. İkinci Yeni'nin yabancı kaynakları sözkonusu olduğunda ise öncelikle şair ve eleştirmenler tarafından Gerçeküstücülüğe atıf yapılır. Buna bir örnek İkinci

Yeni'nin isim babası Muzaffer İlhan Erdost'tur. Eleştirmen, İkinci Yeni'nin "şiiirin defterini çoktan kapamış dadaizmin sürrealizmin letrizmin bir benzeri olduğu[nun] söylendi[ğini]" aktarır (*İkinci Yeni Yazıları* "Yeni bir Kelime Anlayışına Doğru" 62). Diğer bir örnek ise çağdaş şairlerimizden Ataol Behramoğlu'dur. İkinci Yeni'nin kaynakları konusunda Ataol Behramoğlu, "Türk şiiirinde Modernleşme Evreleri" adlı yazısında "A. Haşim, Dağlarca, O. Veli, A. M. Dıranas, A. İlhan" gibi yerli kaynaklar yanında yabancı kaynakların da varlığına işaret eder: "özellikle Fransız Gerçeküstücülüğü" (25). Cemal Süreya'nın yabancı kaynakları konusunda ise "Apollinaire ve Paul Éluard'dan izler taşıyan ölçülü bir Gerçeküstücülük görül[düğünü]" dile getirir. Cemal Süreya, "Yeni Şiiirimiz ve Dada" adı yazısında ise bu konuda şöyle der: "Dada, letrizm, sürrealizm lafları şu günler sık sık anılmaya başladı. Bazı arkadaşlar yeni şiiirimizin en son görünümünü bu akımlara bağlar gibi konuşuyorlar." Yazısının sonunda ise İkinci Yeni'nin "türlü görünümleri [olan] çok yönlü bir şiiir" olduğu sonucuna varır (*Toplu Yazılar* 269).

Türk şiiirinde Batılılaşmayla birlikte Batı şiiirinin etkisinin gücünü günden güne arttırdığı bilinmektedir. Tanzimattan beri bu durum dile getirilmiş, şiiirimizin şekillenmesinde Batı etkisinin önemi vurgulanmıştır. Ogan Güner ve Evren Erem "Modernizm-Ezra Pound-Ülkü Tamer" başlıklı yazısında "modernus" un "tam şimdi" anlamına gelen "modo"dan geldiğini dile getirir. Tanzimat'tan bu yana modernizm, Türk aydını için "tam şimdi"den ziyade "tam orada" anlamına gelerek hep Batı'yı işaret etmiştir. Ahmet Oktay da "Türk şiiiri ile Dünya şiiiri arasında hem düşünsel/içeriksel hem de biçimsel/yapısal açıdan küçümsenemeyecek bir ara vardır. Tarihsel olarak bakıldığında, Türk şiiirinin kendi zamanının ruhunu tam olarak anlayamadığı görülür" ("Türk Şiiiri ve Modernizm" *Sombahar* 12) diyerek yazınımızın bu konudaki başarısızlığına dikkat çekmiştir. Bir zamansal kayma ile

edebiyatımıza giren Batı düşüncesi, bizde doğal olarak Batı'da görülen yapıdan çok farklı olmuştur. Bu konuda Ahmet Oktay, şunları söyler: “Türk şiiri Batı şiirinin içinde değil hep çevresinde (periferisinde) üretilen bir şiir olması dolayısıyla kendi geleneğinden edindiği sorunsallardan kopamamış, bu yüzden de modernleşirken bir yerellik yansıtmaktan kurtulamamıştır” (21).

Cemal Süreya'nın “Gerçeklikten daha gerçek olmak” (Aktaran Orhan Koçak “Modernizm Tartışması için bir Çerçeve Denemesi” 28) olarak ifade ettiği Gerçeküstücülük, edebiyatımıza mutlak gerçeğin aranılması olarak girmemiş, daha çok dilsel alanda bir yenilik, bir araştırma olarak belirmiştir. Yeni bir dünya umuduyla gelen André Breton, 1935'te Devrimci Yazarlar Kongresi için hazırladığı bildiriye şunları söyler: “Dünyayı başka bir biçime sokmak gerek, demişti Marx; Dünyayı değiştirmek gerek demişti Rimbaud: İkisi de bizim için aynı kapıya çıkar, ikisi de bizim için birer emirdir” (Alıntılayan Ferrier 9). Bu çalışmada, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücü olmadığı gösterilirken aslında, onun dolaylı olarak ne Marksist ne Psikanalitik ne de Dadaist bir çalışma olmadığı da kanıtlanmış olacaktır. Çünkü Gerçeküstücü düşünce, hem Marksist hem Psikanalist hem de Dadaist yöntemlerden beslenmiş, onların kavşağında ortaya çıkmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatı'nda Cereyanlar” adlı makalesinde “Tanzimattan beri memleketimizde dışarıdaki edebiyat hareketlerini yakından takip eden bir münnevver kitlesi”nin varlığına vurgu yapar. İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki çeviri hareketiyle bu ilginin daha da arttığını dile getirir:

Bir evvelki neslin o kadar çok okuduğu Valéry, Proust, Gide gibi şâir ve muharrirlere mukabil, bu devirde Apollinaire, Blaise Cendrars, Philippe Soupault, Max Jacob, Aragon ve Éluar, hattâ Prevert, H. Michaux;

Amerikalılardan Edgar Allen Poe, Whitman; İngilizlerden T.S. Eliot gibi şairler okunur ve tercüme edilir (120).

Görüldüğü gibi burada Gerçeküstücü olmayan üç şair vardır: Edgar Allen Poe, Whitman ve T.S. Eliot. Bu da giderek çoğalan Batı etkisiyle birlikte Gerçeküstücülüğün etkisinin edebiyatımızda ne kadar güçlü olduğuna bir kanıttır.

Türk aydını Gerçeküstücülüğü anlamaya çalışmakta, bu alan yeni şiir için bir manyetik alan oluşturmaktadır. Bu çaba içerisinde, çeşitli kafa karışıklıkları oluşsa da, yaşanılardan farklı olan bu düşünce, Türk şairini etkisi altına almıştır. Bu anlama çabası içerisinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Âsaf Hâlet Çelebi'yi, "bizde lettrisme ile karışık bir surréalisme'i deneyen bir şair" (121); Özdemir Asaf'ı "Sürrealist tecrübelerle çok yakın" bir şair olarak niteler. Necip Fazıl Kısakürek'in ise "sürrealist tecrübeleri uzaktan hatırlatan bir manzume şeklini ve dilini buldu[ğunu]" (115) dile getirir. Necip Fazıl Kısakürek'in şiiri poetikasında "Mutlak hakikati arama işi" olarak nitelendirmesi, Gerçeküstücü etkinin kendisine de ulaştığını gösterir. Mutlak gerçek, mutlak hakikat ise André Breton'un *İkinci Manifesto*'da bahsettiği şekliyle şöyledir: "Her şey hayat ve ölümün, gerçek ve hayalin, geçmiş ve geleceğin, söylenebilir ve söylenemez olanın, yüksek ve alçağın, zıtlık olarak algılanmadığı belli bir zihin noktasının var olduğuna dair bir inanç[tır]" (Aktaran Adonis *Sûfizm ve Sürrealizm* 37).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sürrealist olarak nitelediği şairlere bakıldığında, Özdemir Asaf dışında şiirlerinde bir "aşkınlık, olağanüstü" taşıdıkları görülür. Asaf Hâlet Çelebi, Doğu mistisizminden etkilenirken "özgün dünya arayışları[ndadır]" (Ebubekir Eroğlu 40). Necip Fazıl Kısakürek ise, Sürrealizm'den ziyade mistisizme daha yakındır. Çünkü herhangi bir otomatik yazına başvurduğu görülmez. Şiirinde anlam önbelirlenimlidir. Onun Mutlak olarak bahsettiği ise Tanrı'dır. Sürrealizm'de

ise Tanrı yoktur, kendi gerçekliğini henüz adlandırmamış, arayışta olan bir insan durumu vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın verdiği bu örneklerden yazınımızda, aşkın ve olağanüstü olanla Gerçeküstü olanın eş tutulduğu söylenebilir. Oysa aşkın olan her konu Gerçeküstücü değildir. Ülkemizde Gerçeküstücülüğün “olağanüstü” olarak alımlanmasının nedeni üstgerçekçiliğin (*la sur-réalité*) “Gerçeküstücülük” olarak çevirilmesiyle, yaşanan bir çeviri yanlışlığıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Özdemir Asaf'ı Sürrealist tecrübelerle çok yakın” olarak nitelenmesi de Türk aydınının Gerçeküstücülüğe tamamıyla vakıf olmadığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım günümüzde de devam etmektedir, “aşkın” olan “gerçeküstü” olanla eşleştirilmektedir. Oysa olağanüstü, Gerçeküstücülüğün yalnızca bir alt maddesidir. Bunun gibi Ebubekir Eroğlu da Gerçeküstücülüğü “Ruhsal patlama” (84) olarak nitelendirmiş, otomatizmin devamlılığı yerine deneyimin anlık oluşunu ifade ederek yine kısıtlı bir açıklama getirmiştir. Yapılan tüm bu açıklamalar, Ercüment Behzad Lav'a ait olan “sürrealizm üzerine çalışmak” ifadesinin gerekliliğini ortaya koyar: “[İ]lk şiirimi 1926 yılında bizzat çıkardığım ‘Servet-i Fünun Uyanış’ dergisinde, benimle beraber sürrealizm üzerine çalışan şair Hayri Muhittin’le birlikte yayımladım” (Alıntılayan Yalçın Armağan 92). Yalçın Armağan bu söylemi “Batılı olmak arzusunun ifadesi” olarak dile getirmiştir. Bu ayrıca, Türk aydınının Gerçeküstücülüğü anlama gayretinde olduğunun ve bunun için çaba gösterdiğinin bir ifadesi olarak da okunabilir. Fakat Ahmet Hamdi Tanpınar, Ebubekir Eroğlu, gibi örneklerle Türk aydınının bu çabasında Gerçeküstücülüğe tamamıyla vakıf olduğu söylenemez. Yapısında Tasavvuf gibi büyük bir düşünce yapısı barındıran bir geleneğin, bu çabayı alımlamada neden yetersiz kaldığı anlaşılabilir. Öte gerçeği araştıran Tasavvuf ile Gerçeküstücülük yazınımızda sıklıkla karıştırılmakta, bu da kavram karmaşasına neden olmaktadır. Türk şiiri Tasavvuf'tan yeni kopmuş, Batı

şiiiri ise Tasavvuf'la benzer denilebilecek düşünce yapısını paylaşan Gerçeküstücülüğe girişmiştir. Burada ayrıca bir anakronizm sözkonusudur. Gerçeküstücülüğün Tasavvuf'tan ayrıldığı nokta ise onun hem “bilimsel” hem de “maddesel” oluşudur: “Bu çaba, yalnızca din gibi doğa-ötesi ve aşkın gerçekliklere tekabül etmez; aynı zamanda, kimyaya, fiziğe, fizyolojiye ve Aragon'un ‘psikolojiler diye tanımladığı bilimsel bilginin öteki alanlarına gider” (David Riesman Aktaran Hasan Bülent Kahraman *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* 75). Bu, Davie Preston'a göre “maddesel gizemcilik”tir. Bu tanım, “aşkın kavramların nasıl dünyevi olgularla içiçe geçmiş olduğunu vurgular” (76). Buna karşın Tasavvuf da, Gerçeküstücülük de “yazın-ötesi bir yazınsallık geliştirm[iş]” (Hasan Bülent Kahraman 80) olmalarından ötürü, Unamuno'nun deyişiyle “metafizik metalingustik'tir” (Aktaran Tanpınar “Türk Edebiyatında Cereyanlar” *Edebiyat Üzerine Makaleler* 104) savını bir bakıma değillemişlerdir. Diğer bir deyişle, her ikisi de “yazmayı görünür ve görünmez olanı bağlayan bir tecrübe olarak kabul et[mişlerdir]” (Adonis 48).

İkinci Yeni'nin kaynakları konusunda Gerçeküstücülüğü işaret edenlerden birisi de Hasan Bülent Kahraman'dır. Ece Ayhan'ın ve İlhan Berk'in çıkışları temel alındığında, “Modernist müziğin anlam-bağlam yapısını çözüp yeniden kuran yaklaşımlarıyla Fransız şiirinin Üstgerçekçi bir dolayımında geliştirdiği kimi sorunsallar[ın] bu şiir üstünde etkili ol[muş]” olabileceğini ifade eder (“İkinci Yeni Şiiri” *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* 99). Oysa Ece Ayhan, şiirinin kaynağı konusunda Gerçeküstücülük'ten ziyade “Atonallık”i dile getirmiş, Gerçeküstücülüğü “atonallığın bir türevi” olarak görmüştür. “Yeryüzünde her bir şeyin sesi vardır” (*Dipyazılar* 59) diyen Ece Ayhan, Gerçeküstücü şiiri “atonal” bir müzik yapıtı olarak görmüştür. Yapılan çevirilerden kendisine kalan bu uyumsuzluk, atonalliktir.

Ece Ayhan da diğer İkinci Yeni şairleri hatta diğer modern Türk şairleri gibi Gerçeküstücülüğü öznel bir şekilde yorumlamış, anladığı gibi dönüştürmüş ve kendinin kılmıştır. Ondan anladığı kadarını kendi poetikasına dâhil etmiştir: “Ben bir kez şiirden gelmedim ve bir bakıma ben kendimi şairden saymam. Kakışma, Bakışimsızlık, Atonallik, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu, vs diyorum işte” (Aktaran Kahraman 99). Bununla birlikte Lautréamont ve Rimbaud’ya da “düşkün” olduğunu dile getirmiştir. Burada ilginç olan kendisini şairden saymamasına karşın, yaptığı şeyi şiir olarak adlandırmasıdır. Dikkati çeken diğer nokta ise şiirini toplumsal tabanlı sözcüklerle ifade etmesidir: “Kakışma, Bakışimsızlık, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu”. Yalnızca “Atonallik” ve “Sıkı şiir” toplumsal durumlara değil, sanatsal olana ilişkindir. “Kötülük toplumu”; “Dürtüşme, itişme” anlamına gelen “Kakışma” sözcüğü; “aralarında bakışım bulunmayan, asimetri” anlamına gelen “Bakışimsızlık” toplumsal çatışmayı, toplumun karşısında durmayı ifade etmektedir. Bunlar Gerçeküstücülükten önce ortaya çıkan Gerçeküstücü şairlerin miras aldığı dadaist kaynaklı karşı duruşlardır. Atonallik ise Ece Ayhan’ın “İstanbul’dan Ankara’ya Siyasal’a giderken” (Aktaran Kahraman 100) dinlediği klasik müziğe işaret eder. Ece Ayhan’ın şiiri gibi yaptığı tanımlamalar da kendisine özgü, aşırı öznel adlandırmalardır. Şiiri de tanımlamaları da sıklıdır, kolaylıkla kendini ele vermez. Hatta okuyucuyu yok sayar bir tavırla sözcükleri de bireysel anlamlarla tekeline alır. Bunun nedenini Ece Ayhan’ın *Dipyazılar* adlı kitabında anlattığı bir hikâyede bulmak mümkündür:

Bu yüzyılın başlarında, İstanbul’da, bir kahvehanenin ahşap tavanında ters nakışlı bir bilmece varmış. Tavana bakmaktan müşterilerin boyunları ağrır, yine de çözemezler nakışın anlamını... Oysa ele bir ayna alınsa, tersinden olan şeyleri ayna doğrultur. [...] *Zambaklı Padişah*’ı okurken,

elde hiç değilse bir cep aynası olması gerektir (“Zambaklı Padişah’
Üzerine Bir Konuşma” 45).

Ece Ayhan, Heidegger’in tanımıyla yeni bir “dilsel evren” oluşturur (Aktaran Kahraman 106). Bu durum ise Mallarmé’nin şu sözleriyle paralellik oluşturur: “Bir nesnenin adlandırılması şiirin doğurduğu hazzın üçte ikisini baskılar. O haz, anlamı parça parça tahmin etmenin mutluluğundan kaynaklanır...” (Aktaran Kahraman 104). Böylece gizemli oluş artık aşkın olanda değil, sanat yapıtının içinde mevcut hâle gelir.

BÖLÜM I

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Yazınımızda *Surréalisme* kelimesi üzerinde bir mutabakatın söz konusu olmadığı dile getirilmelidir. Özdemir İnce'ye ait olan “Üstgerçekçilik” çevirisi kabul görmekle birlikte, “Gerçeküstücülük” yerleşmiştir. “Üstgerçekçilik” çevirisi gerçeğin devamı olan en üst katmandaki bir gerçeklikten söz açarken, “Gerçeküstücülük” çevirisi ise, “gerçeği aşan”, “gerçeğin ötesinde”, “olağanüstü” gibi bir anlam taşımaktadır. “Gerçeküstücülük” çevirisinde gerçek katmanı devam etmez, gerçeğin üstünde ne olduğu bilinmez, gerçekten uzaklaşılır. Özdemir İnce, yazınımızda yanlış çevirilerden kaynaklanan bu sıkıntılı durumu şöyle anlatmaktadır:

Türk edebiyatı elli-altmış yıldır günceli (*actuel*), gündelik (*quotidien*) ile karıştırarak; üstgerçekçilik'i (*sürrealizm*) gerçeküstücülük sanarak; sav güden'in (*angaje*) güdümlü, bağımlı anlamına geldiğine inanarak; imgeyi de görüntü ile sınırlayarak düşündü, düşünüyor. Bu yanılgıların hepsi

sanatsal düşünce ve eleştiri için birer tuzak olmuştur (“Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlılaşık” *Şiirde Devrim* 129).

Bu tespit, Gerçeküstücülüğün yazınımızda neden tamamen anlaşılamadığını açıklaması bakımından önemlidir. Hatalı bir çeviriden kaynaklanan bu bilgi alanı yazınımızda hatalı olarak yapılandırılmıştır. Çoğu şair gibi İkinci Yeni şairleri de bu “tuzak[a]” düşmüşlerdir. Yazınımızda Gerçeküstücülük kimi zaman “aşkınlık” kimi zaman “gerçekdışılık”, kimi zaman “yabancı sözcüklerin yan yanılığı” kimi zaman da “atonalliğin bir türevi” olarak algılanmıştır. Nitekim İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülüğü bilmediklerini ileri süren Cemal Süreya bile, “İmgenin varlığı gerçeküstüne olanak tanır” diyerek Gerçeküstücülüğün yalnızca bir yönüne, imgesel yanına temas edebilmiştir. Fakat hatırdaki tutulmalıdır ki imgesel olan her şiir, Gerçeküstücü değildir.

Buna karşın, bu çalışmada kelimenin yerleşmiş (*galat-ı meşhur*) olmasından ötürü Gerçeküstücülük sözcüğü kullanılacaktır. Gerçeküstücülük çevirisinde anlaşılammaktan yahut uzun yıllar tasavvuf geleneğine aşına olmaktan kaynaklanan bir mistifikasyonun söz konusu olduğu söylenebilir. Oysa Yvonne Duplessis “Gerçeküstü[nün] doğa-dışı demek” (100) olmadığını; kendisiyle barışmış olan varlığın, uyumunu gerçekleştirebilmesi için bu öteki alanın bilgisini, bilincin verileriyle birleştirmesi gerektiğini söyler. Ona göre Psikanaliz, gerçeküstücülüğün yönünü, “aşkınlıktan içkinliğe” doğru çevirmiştir: “[Gerçeküstücülerin] aradıkları hâlâ Birlik düşüncesi idi, ama bu birliği yeryüzünün dışına kaçışta değil, olayların içinde gerçekleştirmek istiyorlardı. Gerçeğe başkaldırdıktan sonra, ele geçirebildikleriyle daha da zenginleşmiş olarak gene ona dönmekteydiler”. Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülüğü “tabanı metafizik, en üst noktası Marx’çılık orta kısımları da Psikanaliz olarak düşünülebilecek bir koniye benzetebil[eceğimizi]”

dile getirir (101). İlerleyen sayfalarda ise aslında “gerçeküstü[nün], bilinmeyen gerçeklerden başka şey” olmadığını ifade eder (123). Gerçeküstücüler, sorunun çözümünü ten ve tin birliğinde ararlar. Şair için bu arama süreci önemlidir. Gizemcilerin tersine, çözüm de sorun gibi yakın çevrede aranır. Robert Desnos şöyle der: “Tanrıya inanmıyorum; oysa sonsuzu duyabilmekteyim. Kimse benden daha çok dinin etkisinde kalmamıştır. Durmadan çözülemeyecek sorunlara çarpmaktayım. Çözmem gereken sorunların tümü çözülemeyecek sorunlar” (97). Gerçeküstücü şairler, ümitsizliğin de bir tür bilgi olduğunun bilincindedirler. Bu yönden gerçekçi bir tavır sergiledikleri görülür. ““Genişlemiş bilinç’ bireyi kesinlikle, nesnel gerçekliğe bağlar” (115). Marx’a ait bir kavram olan “daha bilinçlenme” (121) bu noktada önemlidir. Çünkü evrenin yeniden yaratılması bu bilinçlenme ile gerçekleşecektir.

İkinci Yeni ve Gerçeküstücülük arasında karşılaştırmalı bir okumanın yapılması için öncelikle yayımlanan Gerçeküstücü Manifestolara bakılmalıdır. 1924’te yayımlanan ilk Sürrealist Manifesto’da André Breton, “bu yeni katıksız ifade modelini Sürrealizm olarak adlandırdık[larımızı]” söyler. Buna karşın Gérard de Nerval’e ait olan “Süpernaturalizm” sözcüğü kullanılırsa daha doğru davranılmış olunabileceğini de dile getirir (30). André Breton, akıma “Sürrealizm” adını Apollinaire’in koyduğunu ifade ettikten sonra, Gerçeküstücülük’ü şöyle tanımlar:

SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm (felsefe, özdevinim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözmek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir (*Sürrealist Manifestolar* 31).

Ardından André Breton, “Mutlak Sürrealizm” eyleminde bulunanların adlarını sayar: “Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluar, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac.” Bunlar, Breton'a göre şiirleriyle hayatın temel sorunlarını çözmeye kendilerini adanmış, gerçekliği her yönüyle eksiksiz görmeye çalışan şairlerdir. André Breton, “hâlâ mantığın saltanatı altında yaş[adığımız] (14) inanır. “Uygarlık ve ilerleme bahanesiyle, doğru ya da yanlış şekilde batıl ya da hayal ürünü olarak adlandırılacak her şeyi zihnimizden çıkarıp atmayı başard[ığımız]” dile getirir. Bu noktada Gerçeküstücülüğün, hayal gücüne sahip olduğu hakları iade etme konumunda bulunduğunu ifade eder: “Uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse, uyanık anlardan daha az önemli değildir. Günümüzde hâlâ fazlasıyla ihmal edilmiş olması kabul edilebilir bir şey değildir” (15).

A. Gerçeküstücülük ve Akıl

Bu noktada, Avrupa'nın akılcılık tarihine kısaca bir göz atmakta yarar var. Bilindiği gibi Avrupa'nın akıl görüşü Yunan felsefesi tarafından şekillenmiştir. Mithel dönemin ardından Aristoteles ve Platon gibi filozoflar dünyanın yasalara uygun bir yer olduğu konusunda hemfikirlerdi. Yunanlılar, matematiğin keşfiyle,

mantıkta geometride güven duyulan bir kesinlik gördüler. Yunan filozofları dünyayı anlama yolunu bulmuşlar, dünya artık karmaşık, anlaşılmaz bir yer olmaktan çıkmıştı. John McCrone, *Akıldışılık Miti* adlı kitabında Platon'dan önce Yunanlıların akıldan, “evrene sızmış genel bir ‘ruh maddesi’ olarak söz etme eğiliminde” (16) olduklarını söyler. Platon’un bilinç düşüncesi maddi olamayan bir yapıda barınıyordu. Platon, her maddenin biçimler dünyasında bir karşılığı olduğuna inanıyor, bu nihai biçimin Tanrı’yla birleşmekten ibaret olduğunu öne sürüyordu. Ruh, “mantık”, “soyulu tutku” ve “değersiz istek” olarak üçe bölünmüştü. Bedenin alt kısmını değersiz istekler kontrol ederken, üst kısmı ise idrak merkeziydi.

Aristoteles’in akıl modeli ise Platon’un modeline benzemekteydi. Aristoteles de beden ve akıl ikiliğine önem vermişti. Ruhun etten ayrılamayacağını ileri sürüyordu. Aristoteles bu noktada daha doğalcı bir yaklaşım sergilemiş, rüyaların gece midede sindirilen yiyeceklerden yükselen buharlar nedeniyle ortaya çıkıp kafamızı tuhaf görüntülerle doldurduğunu iddia etmiştir. İnsanların mizaçlarının dört beden salgısı kan, balgam, siyah safra, sarı safra tarafından belirlendiğini öne sürmüştür (Aktaran McCrone 18).

Bu Platon’a ait beden ve akıl ikiliği düşünce modeli, Katolik kilisesi tarafından da benimsenmiş, Rönesans’a kadar devam etmiştir. Aydınlanma filozofları ise uygarlığa ve insanların toplumsallaştırılmasına önem verdiler. On sekizinci yüzyılın sonunda ise Avrupa’da Romantik hareket ortaya çıktı. Romantik tepkiyi ise ilk ortaya koyan Jean-Jacques Rousseau oldu. Yazar, modern toplumun aslında insanlığın yıkımı olduğunu ileri sürdü. İlkel insanların hissetme, içe doğma gibi “doğal” davranış biçimlerinin kuru akılcılıktan daha iyi olduğunu ileri sürdü. Doğruya giden yol artık mantık yerine tutkudan geçiyordu. Esin, düş, tutku insanlığın önemli nitelikleri arasına girmişti. İlk aşamada Wordsworth, Coleridge,

Goethe gibi yazarlarla Kant ve Fichte gibi filozoflar hareketin içindeydi. Sonra Byron, Shelley, Keats gibi şairlerle Schelling, Schopenhauer gibi filozoflar ikinci aşamada yer aldılar. Shelley, “A defence of Poesy” adlı yazısında şiiri, bütün bilimlerin başvurması gereken bir bilgi merkezi olarak tanımladı (26).

Romantik mirasa bağlı kalan Gerçeküstücülükte şairin rolü Éluard’ın tabiriyle “esinlenen kişi” değil, “esinleyen kişi” olmasıdır (Aktaran Adonis 98). Şair, insanın kendisini anlamasında, varoluşta konumlandırmasında yol göstericidir. Bu anlayış o güne değin esinleyenin tanrı olduğu inancını tersinleyerek insana ait kılmıştır, bu da şaire verilmiş önemli bir niteliktir. Çünkü eksik kavranan gerçeği şair bütünlüğüyle sunmaktadır. Adonis, Gerçeküstücülerin, “insanın serbestîsini, insana kendisi olmayı, kendisini bilmeyi ve bilinçli bir şekilde idrâk için çalışmayı öğreten verimli bir yaklaşım” (99) içerisinde olduklarını dile getirir. Şair ayrıca, Romantiklerin Gerçeküstücülerini etkiledikleri en derin biçimin, şaire bakış açıları olduğunu dile getirir: “Şair, dünyanın metnini okuyup sezgisel bir tarzda evrenin kanunlarını deşifre eden bir kâhindir.” Bu noktada metafiziksel bir arayış ve ifade söz konusudur. Aragon, “Psikanalize rağmen bunları neredeyse metafiziksel olarak izah edebiliriz” (Alıntılaman Adonis 10) derken bu gerçeği vurgulamaktadır. Fakat bu metafizik, Breton’a göre mistisizm değildir. Breton’un “üst (nihai, yüce) nokta” olarak adlandırdığı bu noktaya mistisizm yoluyla ulaşılamaz. Aragon, Breton’un mistisizm derken ezoterizm ya da tasavvufu kastettiğini savunmaktadır (9). Mistisizm hakikate ulaşmayı amaçlarken, Gerçeküstücülük hakikati sanatsal yöntemlerle ortaya koymayı, onu deşifre etmeyi amaçlar. Amaç, yalnızca sanat yoluyla sır olanın ortaya çıkarılmasıdır. Sufilere göre mutlak, “gizli hazine” (33) olarak tanımlanırken, Gerçeküstücülükte “üst nokta” olarak belirir. Burada “gizli” ve “üst” sözcüklerine dikkat edilmelidir. Bunlar, bilginin her iki alanda ele

geçirilebilir olup olmadığına dair bir açıklama getirirler. Gerçeküstücüler mistisizmi de içeren gerçeği farklı biçimlerde araştıran, astroloji, sihir, ezoterizm ile de ilgilidirler. Adonis'in de dile getirdiği gibi, her ikisinin bulunduğu nokta “varlığın birliğidir” (37). Gerçeküstücülük, bunu yakalamak için kurulu düzeni, sınırlamaları reddeder. Marcel Raymond bunların yerine, Gerçeküstücülükün “varlıkların derinliklerinde tamamen nakşolunmuş diğer şeyleri koymaya dair en yeni teşebbüsü temsil e[tiğini]” (Aktaran Adonis 37) dile getirir. André Breton absürlüğü, nevrozu, cinnet ve tefekkürü, psişik hayatın kökenlerinin anlaşılmasının yolları olarak belirtir. André Breton, “Ben kimim?” sorusunu “Ben musalat olduğum kişiyim” diye yanıtlar (39). Gerçeküstücülük “hem içteki derinliklerin keşfi ve ayrıca dıştaki dünyanın keşfidir; onu olduğu gibi bilmekten ziyade, onu tekrar yaratmak için” (Adonis 69). Burada dil önemli bir işleve sahiptir: “Dil, dünyayı görme şeklimizi yapılandırır” (Bartoli-Anglard Alıntılayan Adonis 99).

Adonis, hakikati “gizli dünyalarında şeylerin içinde gizli bulunan sır” olarak tanımlar (118). “Hakikat akıldan gelmez; o kalbin bir tecrübesidir” (144). “Hakikat, söylenende söylenmesi mümkün olanda değil, söylenmeyende ve söylenmesi güç olandadır. Müphem, gizli, bitimsiz olandadır” (126). Dil düzlemiyle, gerçeklik düzlemini buluşturan ve eşleştiren şairdir. “[Şair] dile farklı bir şey söyletir. Kelimeleri aşına olmadıkları bir boşluğa kor ve buradan onları bilinmeyen bir güzellik ortaya koymak üzere kullanmaya devam eder” (131). Adonis bu noktada her gerçek şairin bir sürrealist ve sūfi olduğunu savunur. Çünkü her ikisi de “bilinen dünyanın ötesinde bir şeyler için can atar” fakat bunun için iki koşul vardır: “kendisini ve dilini arındırmak”, ikinci şart ise “ona bilindik olmayan bir dil ve dünyaya bu yeni bulunan arınmayla taşınmaya müsaade etmektir” (133). Sonuçta ise şiir, hayatımızı ve gündelik bilgimizi değiştirecek tesirli gücünü ortaya koyacaktır.

Şiirsel bilgiyi ise “göremediğimiz şeylerin derûnî bilgisi” (184) olarak ifade eden Adonis, Gerçeküstücülüğü “insan yaşamını, onun mevcut sahte yaşamından namevcut hakikî yaşamına götüren macera dolu yolculuk” olarak tanımlar (135). Şair, bu mevcut sahte yaşamı “sürgün” olarak niteler ve bunun “‘yüce noktaya’ doğru bir hareketin hikâyesi” olduğunu dile getirir. Bu noktada söylenemeyen ve nakledilemeyen serbest kalır. Adonis yazmayı “manevî ve fizikî özün bir genişlemesi”; metni ise, “yalnızca hayalî şeylerin sırlarını değil, ayrıca özün bilinmezlerini de aktaran bir dil” (141) olarak tanımlar. “O, bilgi ve bir kurtuluş yolu arayışında olan bir yazma biçimidir. İnsanın kendi üzerinde yükselmesini ya da kendi dışına ulaşmaya sevk eder” (136). Şaire göre Gerçeküstücülük, bilimle çelişmez ve onun zayıf kaldığı noktalarda onu destekler. Hem sûflilik hem de Gerçeküstücülük “‘metafizik ve hayata dair bir çalışma alanı aç[mışlardır.]” Bu noktada, İkinci Yeni’de metafiziksel bir arayış söz konusu olmadığı dile getirilmelidir. İkinci Yeni şiirde, insanlık hâlleri üzerine yazılan şiirler çoğunluktadır. Turgut Uyar’ın “Yad” adlı şiiri buna bir örnektir:

Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan,
Ve güzel gecelerim masallarla dopdolu.
Her şey, her şey güzeldi, gözyaşı, dünya, zaman,
Böğürtlen topladığım ıssız, tozlu köy yolu,
Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan (*Büyük Saat* 15).

Bu şiirde, Adonis’in deyişiyle Gerçeküstücülükte bulunan “dünya ve eşyanın diğer tarafını ifşa etme savaşımı [...] rasyonel safhanın ötesine geçen bir safhadan neş’et eden yaratıcılık” (158), “idrakı imkânsız olan şeyleri temsil etmeye teşebbüs [...] bilinmeyeni keşif için varoluşun derinliklerine doğru bir yolculuk” (188), “nâmevcut

hayatın, görünmez olanın ifşââtı” görülmez. Bundan dolayı İkinci Yeni şiiri, Gerçeküstü bir şiir olarak nitelenemez.

Gerçeküstücülükte, gerçeklikle yeni bir gerçeklik elde etmek için bağlarını koparan şair, gerçeklikten daha zengin bu hayal alanına geçer. Artık gerçeğin içindeki bir hayal seyircisidir. Yeryüzü ona sadece bir yansımadır. Asıl düzlem bu yansımanın içinde inşa edilir: Gerçekliğin zorbalığını, kendini kabullendirme yasasını böylelikle aşan şair, artık yaratımın sahasında insanlara yeni hayal alanları yaratmak için özgürdür. Burada gerçeklik, hayallerin üzerine kurulabildiği bir satır, bir araç olarak belirir. Baudelaire *L’art Romantique* adlı kitabında şöyle der: “Her şey doğada ve ruhlar ülkesinde yaşayan her şey anlamlı, karşılıklı, bir diğeri ile ilişkili... Her şey anlaşılmasız bir dille yazılmıştır... Ve şair bu yazıları çözüp açıklayan bir çevirmendir sadece” (Aktaran Paz 60). İşte bu çeviri sürecinde yeni mekânlar var eden “görmek” eylemi, Gerçeküstücü deneyde önemli bir yerde durur. Birincisi gerçek anlamıyla “görmek”, ikincisi “düş görmek”, üçüncüsü de “bilmek” anlamlarına gelir. Yeni mekânlar yarattığından ötürü hayal de duyulan ya da hissedilen değil “görülen” bir eylem hâlidir. Nesnelere ancak görerek var edilir çünkü var olmak yani belirlemek gözle ortaya çıkarılan bir durumdur. Rimbaud, bundan ötürü “Görülme-yeni inceleyen, işitilmeyenleri duyan, ölü nesnelere yeniden ruh kazandırmaktan da öte bir şey yapan Baudelaire’[i] ilk *voyant* (gören)” olarak tanımlamakta da haksız değildi. Bir yandan da “Bilinmeyen, yepyeni buluşlar için [de] yeni edebiyat biçimleri yaratmak gerek[liliği]” ortaya çıkmıştı (Selden Rodman “Modern Şiir” *Yeni Dergi* 57 552). Antonin Artaud’un deyişiyle “bakışı içe dönük gözler” bu seyirin bir aracıdır (“Metinler” *Yazko Çeviri* 4). Abidin Dino, “Aragon: Canlı Bir Radar Gibi Dolaştı Durdu” adlı şairin ölümü üzerine yazdığı yazıda onun için “İç radarına yansıyan imgeleri seyrediyordu durmadan” der

(*Milliyet Sanat* 19). Şair, bu süreçte kendisine seyirci, dinleyici ve takipçidir. Aklından geçen imgeleri yüzeye çıkarmaya çalışan şair, bilinçdışı kelimelerin takipçisi kalır. Burada bilinçdışının kendiliğinden yansıtılması söz konusudur. İnsanın bütünlüğünü ortaya koymanın zorluğu yalnız kendini algılamada değil, bunu ifade etmede de ortaya çıkar. Dolayısıyla Gerçeküstücü şair, hem yeni bir algı ile hem de yeni bir ifade ile ödevlendirilmiştir. Bundan ötürü Antonin Artaud, aynı yazısında şöyle der: “Güçsüzlüğümdür benim ve saçmalığım, ne pahasına olursa olsun yazmayı ve düşündüklerimi açığa vurmaya istemek” (134). Bu bilinçdışının kendiliğinden yansıtılması ediminde, şairin bir mekânı vardır. Çoğunlukla bu mekân yalnızlıktır. Türkiye’de Marksist ve milliyetçi anlayışlar öznelliğe mesafeli durduğundan İkinci Yeni şairleri de bu öznel edimlerinden ötürü suçlanmış, fildişi kuleye kapanmakla itham edilmiştir. Enis Batur, bu düşüncenin yanlış olduğunu şöyle ifade eder: “Amansız bir hastalığa umar arayan bilgin-hekim nasıl yaşamını laboratuvarında geçiriyor diye suçlanamazsa, şair de odasına çekilmekle suçlanamaz” (“Şiir Devrim, Devrim Şiiri” *Şiir ve İdeoloji* 49).

B. Gerçeküstücülük, Oyun ve Düş

Sanatsal yaratıcılık, ilk olarak bireyin hayatına oyunlarla birlikte girmektedir. Bu dönemde gerçek yalnızca bir mekân olarak ortaya çıkar. Sanat ve oyun, işlevsel, faydacı anlayıştan sıyrıldıkları için gerçek üzerinde saplantılı değildiler. Sanatın ve oyunun, faydası kendi doyumunda olan durumu, çoğu zaman anlamsız bulunmuş ve yadsınmıştır. Gerçeğin bilgisiyle faydanın bilgisi aynı merkezde doğup örgütsel bir yapı geliştirdiklerinden, Gerçeküstücü düşünceye göre, gerçekten nefret etmek bu bağıntılardan ve bu bağıntıların tekrarından, ayrıca fayda düzlemi üzerine kurulu bu tekdüze yapıdan nefret etmek anlamına da gelir.

Kelimeye bakıldığında ise onun faydası, anlamıdır. Dolayısıyla bu anlayışta, onun sağladığı bu fayda da reddedilir ve böylelikle kelimenin tam anlamıyla özgürleşmesi sağlanmış olur.

Oyun ve sanat, gerçeği yalnızca bir yaratım alanı olarak kullanırlar, özgürleştirici yanları da buradan gelir. Ahmet Oktay, gerçeküstücülerin imgede “eleştirel olduğu kadar oyunsal bir yan” da bulduklarını dile getirir (“Yapay Cennetten Dünyaya” 8). Fakat Louis Aragon’a göre nesnelere fiktif bir anlam yüklemek hiç de bir oyun değil, felsefi bir tavidir. Bağıntılarının zorbalığında yaşayan gerçek “yeni” olana bir ortam sağlayamadığı için kısırdır. Oyun, kurgusal olması, faydacılıktan sıyrılmış olması, düş gibi kendi zamanında kendini tekrar eden öğelerle kurulu olmasından ötürü, hem sanatsal üretime bir altyapı olarak ve hem de bireyi özgürleştiren ilk edim olarak görülebilir.

Freud, düşlerin gerçeği çarpıtıcı öğelerini “bir çeşit içsel yalancılık” olarak adlandırmıştır (Alıntılayan Trilling “Freud ve Edebiyat” 360). Ona göre düşler, bir “düzmece” etkinliğin hizmetindedirler. Bu noktada bu etkinliğin dehadan mı yoksa delilikten mi kaynaklandığı sorusu akılları meşgul etmiştir. Charles Lamb, dehayı delilikten ayırırken şu saptamada bulunur: “Şair uyanırken düş görür. Ele aldığı konunun egemenliği altına girmemiştir, onu yönetmektedir” (Alıntılayan Trilling 362). Diğer bir deyişle şair fantezisini yönetirken, nevrotik hasta onun kontrolü altına girmiştir. Freud’a göre “sanatçı, imgelem dünyasından geri dönmenin, ‘gerçekliğin içine girmenin’ yolunu bilmektedir” (362). Freud zihnin bir parçasının mantıksız bir biçimde çalıştığını göstermiştir. Düşler belli bir dizgiden yoksun olarak imgesel olarak dile gelmekteydiler. Anlamın yoğunlaştırılması kararı da zihnin anlık bir seçiciliği ile ortaya çıkmakta idi. Lionel Trilling, Freud’dan alıntılıyarak düşlerin işlevi üzerine şunları söyler: “Düş, kötü konumu yeniden

canlandırma çabasıdır [...] bu düşler konumdan kaçmak amacını gütmeyiz, konumun karşısına çıkabilmek, onu denetlemek için yeni bir çaba göstermek isterler” (369). Çocukların oyunları da bu denetimi öğrenme çabası olarak ortaya çıkar.

Sanat da düşler gibi bilinçdışı itkilerle ortaya çıkar. Adorno, sanatsal imgelemin yenik düşmüş kurtuluşun, ihanete uğramış vaadin ‘bilinçsiz anısına’ biçim verdiğini söyler (Aktaran Oktay 3). Ahmet Oktay ise “Yapay Cennetten Dünyaya” adlı yazısında Gerçeküstücülüğü Baudelaire’den alıntılarla “Yapay Cennet” olarak niteler. Freud ise buna “İçsel yalancılık” demektedir. Her iki tanımlamada da ortak bir yan vardır. “Yalan” ve “yapay” kelimeleri verili gerçekliğe değil de dâhil olunmuş kurgusal (düzmece) gerçekliğe işaret etmektedirler. “Cennet” tanımlaması ise Freud’un şu saptamalarıyla örtüşmektedir: “Hayal kurarken, güçlüklerimizin çözüldüğünü ya da isteklerimizin yerine geldiğini düşünür, bundan belirli bir tad alırız” (Aktaran Trilling 361).

Ahmet Oktay ayrıca, Gerçeküstüçülere bütünüyle gizemci gözüyle bakılmaması gerektiğini, imgeleme bildirici bir işlev vermelerine karşın gerçeküstüçülerin büyük bölümünün “dünyalı” olduğunu (6) dile getirir. Oktay, H. Marcuse’den alıntılarla imgelemin özgürleştirici niteliği üzerinde durur: “İmgelemin gerçeklik ilkesi tarafından özgürlük ve mutluluk üzerine konulan sınırlamaları kabul etmeyişiinde, hayalin eleştirici fonksiyonu gizlidir” (6). Ahmet Oktay, imgelemi “sanatsal içeriğin yalnızca geçmişe bağlanarak gerici bir kimliğe bürünmesini önleyebilecek başlıca öge” olarak niteler. Adorno, Gerçeküstüçülüğün bir kenara atılan ne varsa kurtardığını ve bir “tuhafliklar (idiosyncrasy) albümü”nde topladığını dile getirir (Aktaran Oktay 7).

Sanatçı, yaşamsal bir gereksinmenin, hem kendi hem de başkalarının gereksinmelerinin bir karşılayıcısıdır. Yvonne Duplessis, “Her insan, gerçekte kendini tanıyamamış bir ozandır” (Alıntılayan Oktay 5) der. Buradaki vurgu bilme ile ilgili olsa da bu gücü ortaya çıkarmada dilsel yetinin yeri yadsınmaz. Hem bilişsel yönünü hem de sözel yönünü araştıramamış insan, şiirsel bilgi alanı olarak şairin diline gereksinir.

Gerçeküstücü düşüncede Hegel diyalektiği önemlidir. Bütünsel olana ulaşma konusunda kendini araştıran şair, algısında bu diyalektiğe ihtiyaç duyar. André Breton bunu şu şekilde açıklar: “Hegel diyalektiğinin bulunmadığı yerde, benim için, ne düşünce ne de doğruya ulaşmak umudu vardır” (Alıntılayan Hilav 12). Gerçek-gerçeküstü, düş-mutlak, nesnel-öznel, vücut-ruh gibi diyalektik bakışlarla araştırılan gerçeklik, İkinci Yeni’de görülemez. İkinci Yeni şiirlerde birbirini tamamlayan bu karşıtlıklar araştırılmaz. Şair içsel gerçekliğin varlığından haberdardır ve bunun kısmen bir dil olayı olduğunu da öğrenmektedir fakat bu yaklaşım dile yoğun olarak dökülmüş değildir. André Breton, Gerçeküstücülüğün “dil üzerinde yapılan geniş bir çalışma” (*Gerçeküstücülük* “Gerçeküstücülükte dil, kadın, doğa” 13) olduğunu ileri sürer. Bu, “Yozlaşmış bir dilin zorbalığına” gösterilen bir tepkidir. Çünkü dil, gerçek hayatın bir yansıması, izdüşümüdür. Dili değiştirmek, hayatı değiştirmekle eş anlamlıdır. Breton bunun farkında idi.

C. Gerçeküstücülük ve Kadın: Yeni İnsan Algısı

André Breton’a göre Gerçeküstücülük, kadına daha önemli yer vermekte olan bir akımın son aşamasıydı. Değiştirilmesi ve durumu iyileştirilmesi gereken bu kadın sorunu, Gerçeküstücü şairlerin şiirleriyle ön plana çıkarıldı. Reddedilen Hristiyan dininin enkazından yeni bir kadın imgesi ortaya çıkmıştı: “Kadın artık

erkeğin en yüce kurtuluş umudunu kendinde taşıyordu.” Breton, bu kavramın Alman ve Fransız Romantizmi içinden geçip çeşitli serüvenler yaşadığını dile getirir (15). Kuşkusuz kadın kavramının bu düşüncede diyalektik yanı da önemlidir. Kadın, erkeğin bütünselliğini yakalaması için de bir tamamlayıcı kavramdır. Kadın-erkek diyalektiği, yakalanması gereken “insansal” açısından kilit noktadır. Breton bundan ötürü şöyle der: “Gerçeküstücülükte kadının en yüce sözveriş gibi sevilmesi ve kutlanması gerekmektedir” (16) Bu bir bakımdan mahrum bırakılmış kadına kendi oluşunu teslim etmek anlamına da gelmekte idi. André Breton açıklamasına şöyle devam eder: “İki varlığın birbirini isteyişi, ruhsal ve organsal birliği yaratacak kadar güçlü olmalıdır [...] Önemli olan bütün geleneklerin bildirdiği İKİ CİNSLİ İLK YARATIK’ı yeniden kurmak ve yaşamaktır. Bu yaratık bizim içimizdedir; ELLE TUTULABİLİR” (16). Bu düşüncüyü Éluar, *Aşk Şiir* adlı kitabındaki şu dizelerde somutlaştırır: “Seni ne denli sevdiğimi bilmiyorum artık / İçimizden hangimiz burada yok onu da” (Alıntılaman Abidin Emre “Gerçeküstücü Şiirin Terkisinde Kadın” 196). Cemal Süreya ise “TK” adlı şiirinde benzer biçimde şöyle der: “Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek” (*Sevda Sözleri* 36).

Michel Corruouges, *André Breton ve Gerçeküstücülüğün Temel Verileri* adlı kitabında dünyaya yabancı olan erkeği, bu dünyaya kadının alıştırdığından söz eder. Her ne kadar Freud, sevgilinin bu denli yüceltilmesinin “bilinçdışı bir düşmanlık” duygusundan kaynaklandığını söylese de (Aktaran Emre 94) kadın, erkeğin bütünsel bir varlık ideasına varması için gerekli olan öteki-bendir. İkinci Yeni şairleri de bunun farkına varmış ve sevgili, kadın onlar için şiirlerinde tamamlayıcı bir rol oynamıştır. İkinci Yeni şairlerinin kadına yaklaşımının üzerinde Gerçeküstücülüğün etkisinin olup olmadığı ayrı bir incelemeyi gerektirse de, bu iki alanda paralellikler

gözlemlenebilir. Örneğin İlhan Berk, Cemal Süreya birçok şiirinde sevgilisine “çocuğum” olarak seslenir: “Bak çocuğum kolların işte çıplak işte” (“Güzelleme” *Sevda Sözleri* 16). Modern düşüncenin tasarımcılarından biri de Gerçeküstücü düşüncedir.

İnsan tutkularından olma bir varlıktır. Akıl, düşünmek anlamak hâlini; kalpse hissetmek aşk duymak hâlinin mekânıdır. “Ukal (bir deveye bukağı vurmak)”den türeyen akıl ile (74), “yakınlarında büyüyen ne varsa onlara sarılan sarmaşık sürgünü anlamındaki aşeka kelimesinden türe[yen]” (81) âşık kelimesi birbirlerine zıt bir konumda yer alırlar. İlki “sınırlamayı” ifade ederken, ikincisi “çoğalmayı, büyümeyi” ifade eder. Bartoli Anglard *Le Surrealisme* adlı kitabında Gerçeküstücülüğü şöyle açıklar: “[Gerçeküstücülük] dünyanın geçici yönüyle ebedî değerleri arasındaki karşılaşmadır –bu değerler aşk, özgürlük ve şiirdir” (Aktaran Adonis 99). Bu söylemden de anlaşıldığı gibi aşk, Gerçeküstücüler için özgürlüğün bir vasıtasıdır, bundan dolayı kutsandır. Benjamin Peret şöyle der: “kutsallık fikri aşktan doğrudan o denli tevârüs etmektedir ki o olmadan kutsallık idrâk edilemez” (Aktaran Adonis 85). Aragon ise “aşkta hukukun ötesine uzanan bir ilke [...] müsaade edilmeyene yönelik bir teşebbüs ve kutsala saygısızlıktan tad alma[nın]” (Aktaran Adonis 84) var olduğunu savunur. Böylelikle Adonis’in “birlik cenneti” olarak adlandırdığı “kayıp cennet” ve “efsanevî bir androjinin (çift cinsiyetli)” tesis edilmiş olacaktır. Gerçeküstücülere göre kadın, özgürlüğün somutlaşmış hâlidir. İbn Arabî, “Müennes olmayan hiçbir mekâna güvenilmez” der (Aktaran Adonis 86).

Türk şiirinde ise *cinselliğin* kendisini en çok hissettirdiği şiir akımı İkinci Yeni’dir. Cinsellik bilinçdışı alanda mevcut olduğundan ve İkinci Yeni de bu bilinçdışını araştıran Gerçeküstücülüğün etki alanında olduğundan bu köktenci olmayan etkilenme doğaldır. Salvador Dali, hiçbir ortak çabanın “Modern üslup

yapıları kadar saf ve tedirginlik yaratan bir düş evreni” dile getirmediklerini, bunların “somutlaşmış istekleri” ortaya koyduklarını savunur (Aktaran Duplessis 82). Aragon ise benliğinin sırlarını çözmüştür: “Parmaklarımın, gözlerimin suçlarını önleyebilmek için kendimi tutmak istemiyorum artık. Bunların yalnızca garip tuzaklar olduklarını, yalnızca onların aracılığıyla ulaşabileceğim bir amaca varan garip yollar olduklarını biliyorum şimdi” (Aktaran Duplessis 112).

D. Bilinçdışının Rolü ve Freud Etkisi

Gerçeküstücülüğün kaynaklarının ve köklerinin *How to Understand Modern Art* adlı kitapta “ortaçağlara kadar” uzanmakta olduğu, bazılarının ise yeni olduğu dile getirilir. Gerçeküstücülüğe götüren bu eğilimler ve etkiler şu şekilde sıralanır:

1. Bosch, Piranesi ve Desiderio’dan esinlenen eski fantastik ve romantik bir sanat geleneği
2. Fransız Sürrealist şairlerinin direkt etkisi ki onlar da 19. yüzyıl Fransa’sının ihtilalcı romantik edebiyatından etkilenmiş ve esinlenmişlerdir.
3. Bireysel romantik bir sanatçı olan Giorgio de Chirico’nun etkisi
4. Klee, Chagall gibi eserlerinde fanteziye ve hayal gücüne yer veren ve gitgide Neo-Romantizm’e götüren sanatçıların etkisi
5. Dadaizm
6. Sigmund Freud’un eserleri
7. Kübizm’e karşı stilistik bir tepki. Modern sanatın klasik ve abstrak taraflarına karşı tepki (“Resimde ve Şiirde Sürrealizm” *Yeni İnsan* 18 22).

Bu kaynaklara bakıldığında, Gerçeküstücü ifadeyi büyük oranda etkilemiş kişi ise Sigmund Freud olarak belirir.

Gerçeküstücü ifadeye, Breton’un deyişiyle “katıksız ifade modeline” (29) kaynaklık eden Freud’un psikanalizmi, gizli isteklerin, anıların bilince çıkarılır

çıkarılmaz iyileşmesi esasına dayanıyordu. Serbest bir araya geliş, rüyaların yorumlanması, dil sürçmeleri aslında başka bir gerçekliğe işaret etmekteydiler. Bunun için hipnoz da belli bir süre Freud'un yöntemleri arasında yerini aldı. Fakat kısa bir süre sonra güvenilir olmadığını iddia ettiği için bunun yerine hastalarından elde ettiği itiraflarla hastaları iyileştirme sürecine yöneldi. John MacCrone, Freud'un bir devrimci olmadığını, yönteminin altında yatan akıl görüşünün ise Romantik görüş kaynaklı olduğunu; tıbbın bilime yöneldiği bir dönemde Freud'un "tıbbın bilimsel olmayan geçmişine yönel[diğini]" iddia eder.

Freud'un öne sürdüğü akıl modeli ise; *id*, *ego* ve *süper ego* olarak üçe ayrılır. İd, tüm kişiliği yöneten bilinçdışı enerji kaynağıdır, görünmeyende gizlidir; ego ise kişinin akılcı parçasıdır. İd'in karanlık güçlerini denetlemek için savunma mekanizmalarıyla donanmıştır. Fakat bazen id, bu enerjiyi parçalayarak bilinç yüzeyine çıkabilir. Süper ego ise Freud'un toplumsal bir vicdana verdiği adı sembolize eder. Freud'a göre cinsellik yani libido, akılsal enerjinin başlıca kaynağı, her eylemin ardında yatan itici saplantıydı. Ona göre cinsel istek yetişkinlikte değil, insan doğduğu andan itibaren ortaya çıkmaktaydı. Psikoterapi sürecinde sorunları konuşmak işe yarasa da, rüya analizleri ve çocuklukta cinsel travmaları ortaya çıkarma yaklaşımı daha ciddi hastalıklarda işe yaramıyordu. Freud'un düşünceleri 1920 ile 1930'larda dönemin aydınları tarafından büyük bir ilgi gördü, Romantik nesle bir meşruluk kattı, Gerçeküstücülüğe de bir alt yapı hazırladı.

Gerçeküstücü şair, Freud'un hasta koltuğunda yatan ve bilinçdışını boşaltmak ve tedavi olmak isteyen bir hasta konumundadır. Otomatizm, ruhsal boşalma bundan ötürü gereklidir. Gerçekliği yeniden programlamanın, ona yön vermenin yöntemi ancak bilinçdışını boşaltmak onu gerçekliğe eklemekle mümkün olur. Bilinçdışı dolayısıyla tutkular, istekler dış gerçekliğin daha

“insanileşmesine” neden olur. Burada bilinçdışına duyulan bir bağlılık söz konusudur. Otomatizm, bu bilinçdışının aktığı bir oluk görevi taşır. Dış gerçeklik artık, iç gerçeklik tarafından kuşatılmıştır. Şairlerde bu metot, esin hipnozuyla gerçekleştirilir. Şairin uyutulmak gibi durumlara ihtiyacı yoktur. Çünkü gerçeğin hipnozu altında akıcı bir şekilde bilinçdışının buyruğunu izler. Bu gizil güç, şairin üzerinde bir otorite kurmalıdır çünkü kelimeler artık bir doktor görevindedir. Rüya ise artık bir bilgi alanıdır. Bu yüzden André Breton şöyle sorar: “Acaba ne zaman uyuyan mantıkçılarımız, uyuyan felsefecilerimiz olacak?” (16). Ayrıca, rüya ve gerçekliğin iki ayrı kutup olmadığını, “bu iki hâlin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürreallikte bütünleşeceğine inan[dığımı]” (18), “varoluş[un] başka yerde” olduğunu (53) dile getirir. André Breton’a göre korku, olağandışının çekiciliği, şans, aşırılıklardan duyulan haz, araştırılması gereken duygulanımlardır: “Saçma seçimlere, karanlık dipsiz kuyu rüyalarına, çekemezlilere, süresi uzayan sabra, mevsimlerin geçişine, yapay fikirlerin düzenine, tehlike yokuşuna elveda; her şey için zamanımız var! Yalnızca şiir uygulaması zahmetine girmeniz yeterli” (23).

1924’te yayımlanan “Birinci Sürrealist Manifesto”nun ardından, 1930’da “İkinci Sürrealist Manifesto” yayımlanır. Gerçeküstücülüğe bazı yazarlar ve akıl sağlığı uzmanlarınca yapılan saldırılar “Gerçeküstücülerin çalışmalarının takıntılı ve kuşkulu insanların itirafları” olduğu etrafındaydı. Sahip oldukları metotlar hakkında da aşağılayıcı ithamlar dikkat çekiyordu. Örneğin, Profesör Janet’ın sözcükleriyle “bir şapkadan rastgele beş kelime çekiyorlar ve bu beş kelimeyle çeşitli çağrışım serileri yapıyorlar[dı]” (60). Gerçeküstücülüğü böyle bir düzeyden algılamak, onun künhüne nüfuz etmeyi ve onu bir metot çalışması olarak görmeyi engellemektedir.

Gerçeküstücü deney dış gerçekliği alt etmeyi öncelikle dil ile başarmaya çalışmıştır. Bu sosyal eylem sorunu, bir “insan ifadesi” sorunudur. Dil, gerçekliği

kurarken; gerçekliği değiştirme gúcüne de sahiptir. Dolayısıyla Gerçeküstücülüğün neden bir dil sorunu olduğu böylelikle anlaşılabilir. André Breton'un ifadesiyle "Dada ve Sürrealizm, Pandora'nın kutusunu açar gibi sözcük sürülerini -insan zihninden- salıvermiştir" (93). "Bu kendiliğinden veya daha kendiliğinden, dolaysız veya daha dolaysız faaliyetin ürünleri" yerleşik düşünce biçimini örgütlemek için Gerçeküstücülüğün güvendiği ürünlerdir. İlkel insanın sahip olduğu o dolaysız ve kendiliğinden akan saf ifadelere ulaşmak, bilinçdışını serbest bırakmakla mümkün olacaktır, diğer bir deyişle "mantıksal melekelerin işlemediği alanlar[ın]" (100) dilsel dolaşıma sokulması söz konusudur. Böylece insan mantığının denetimindeki dilsel ifade yolları açılacak, dil ifade etme özgürlüğüne kavuşacaktır.

André Breton, Gerçeküstücülüğün sosyal sorunlar alanında Marksist doktrini; fikirlerinin evriminde ise Freudyen doktrini benimsediğini; Freudyen eleştirinin sağlam bir temele sahip ilk ve tek eleştiri olduğunu dile getirir (102). André Breton'un ifadesiyle, Freud "sinirsel hastalıkların patolojisini araştırdıkça, onların insanın ruhsal hayatının diğer olgularıyla, hatta en çok önem verdiklerimizle bağlantılarını da görmeye başla[dığımızı]; ve göründüğümüzün aksine, gerçekliğin bizi ne kadar az tatmin ettiğini gör[düğümüzü]" söyler. Eğer kişi sanatsal faaliyet içinde ise, "hayallerini semptomlar yerine sanatsal yaratılara dönüştürebil[ir]. Böylelikle nevroz akıbetinden kaçabilir ve bu sapma vasıtasıyla, gerçeklikle ilişki kurabilir (104).

Gerçeküstücü düşünce, bu eylemin içinde olanlara esini incelemelerini ve onun kutsal bir şey olduğunu düşünmeyi bıraktıkları andan itibaren esinin kendilerine boyun eğmesinin hayalini kurmaya başlamalarını salık verir. Yani esin kendiliğinden şaire hizmet edecektir. şairin esini kontrol etme gibi bir amacı yoktur. İkinci Yeni'de esin şaire boyun eğmiş değildir, ön belirlenimli anlamın olduğu her

yerde şair esini anlamaya, belirlenime uygun olup olmadığını kontrol etmeye çalışır. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin yapılan bir şiir olduğunu düşündüğümüzde, Gerçeküstü düşüncedeki esin ile İkinci Yeni'deki esinin farkı ortaya çıkmış olur.

André Breton, yazmasının amacını şu şekilde ortaya koyar: “Başka bir şey için değil, insan aramak için” (116). Bunun için “medyumistik olgulara” oldukça önem verir, “Dünyaya ödün vermek yok” der. Dünyayla kastedilen, aklın ve mantığın düzenlediği dünyadır. Dolayısıyla malzemesini duyularıyla algıladığı dış gerçeklikten değil, hislerle sterilize edilen iç gerçeklikten alır. İnsanın bütünsel olarak algılanması için, onun ihmal edilen iç dünyasına bakılması gerektiği gerçeği kimi İkinci Yeni şairlerinin de gündemindedir. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç'un dediği gibi “(Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir” (*Edebiyat Yazıları II “Dişimizin Zarı” 27*). Gerçeküstücülükte bu “hayret” duyma hissi de önemli bir işleve sahiptir. Bartoli-Anglard hayreti “dünyanın ve mükevvenâtın zenginlikleriyle, bilinmez olanın karşılaşması” olarak ifade eder (Aktaran Adonis 99).

BÖLÜM II

GERÇEKÜSTÜCÜ TEKNİKLER

A. *Humour*

Humour, gerçeküstücü düşüncede umutsuzluğa karşı bir zırhtır. Hayatın tekmeleri gerçeküstücüler için bir çeşit haz kaynağı hâline bile gelebilir. Breton'un anlattığına göre Freud, bu konuda şöyle bir örnek vermiş: “Bir pazartesi sabahı darağacına götürülmekte olan bir mahkûm yolda şöyle bağırır: ‘işte gene enfes bir hafta başlıyor!’” (Alıntılaman Hilav *Gerçeküstücülük* 33).

Bizi acı gerçeklerce harcanmaktan koruduğu için *humourun* önemli bir yeri vardır. Ben dediğimiz şey bütün o bilinmez, bilinçdışı, baskı altında duran güçlerin ortaya çıkmasıyla belirlenir. Bu noktada ortaya çıkan tepki de *humourdur*. Marco Ristitch, “Her şeyin acınacak boşluğunu ve saçma gerçek dışı durumunu görmek” durumunda geriye yapılacak iki şeyin kaldığını söyler: “Ya kendini yok etmek, ya da tam olarak değişmek, tepeden tırnağa bir yadsımayla kendini aşmak” (33).

Humour, dünyayla nesnelere arasındaki beylik bağlantıları koparır ve onlara farklı bir açıdan yaklaşmamızı sağlar. Akılcı düzene karşı bir eleştiridir. Şaşırtmalar,

beklenmedik yaklaştırmalar, yer değiştirmelerle alışkanlıklarımızı ters yüz eder. *Humour*, zihni beklenmeyene götüren ve varlığın olağan görüntüsüne bir eleştiri olan yaklaşımdır.

“Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Kaynak Olarak Humour ve İroni” adlı yazısında Özlem Fedai, “Birinci Yeni’de humour ve ironi[nin], dış dünyayı yansıtmaya biçimi iken, İkinci Yeni şiirinde ironi[nin], şairler için de bir soyutlama malzemesi, dış dünyaya karşı kendilerini koruduğu bir kalkan durumunda” (*Turkish Studies 4* 1011) olduğunu dile getirir. Demokrat Parti’nin baskıcı döneminde topluma karşı oluş fakat buna karşın eylemde bulunamayış İkinci Yeni şairlerini humour yerine ironiye yöneltmiş, toplumsal sorunları bulgulayarak, kendilerini bu şekilde dışavurabilmişlerdir:

Mor Külhani

[...]

2. Şiirimiz her işi yapar abiler

Valde Atik'te Eski Şair Çıkmazı'nda oturur

Saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür

Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta

Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir

Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler (Ece Ayhan *Bütün*

Yort Savul'lar 124)

Humour yerine ironinin kullanılması dünya ve benlik arasındaki boşluğun daha da genişleyip şiddetlendiğini gösterir. Bu noktada İkinci Yeni şiirle Gerçeküstücü şiirin bir farkı daha ortaya çıkar. Gerçeküstücü şiir *humour* kullanırken, İkinci Yeni ironi

kullanmıştır. Özlem Fedai *humour* ve ironinin farkı konusunda şunları söyler: “[*Humourun*] anlaşılabilirliği daha fazla, anlamın ihtiva ettiği ‘trajik durum’ daha azdır” (1000). İkinci Yeni şiirinde trajik durumun arttığı tespit edilmiştir. Aşağıda Philippe Soupault’ya ait bu şiirle İkinci Yeni’den ziyade Garip’le bir söylem benzerliği dikkati çeker:

Mezar Taşları

Francis Picabia

Niçin

Seni mezarına dört köpeğinle

Bir gazeteyle

Ve şapkanla gömmelerini istedin

İstedin ki taşına şunu yazsınlar

İyi seyahatler

Bir şey değil öteki dünyada da deli zannedileceksin

(Philippe Soupault *Varlık* 413)

Toplumsal paradigmalardan ötürü İkinci Yeni’nin *Humour*’un yerine ironiyi tercih etmiş olması onu Gerçeküstücülükle bağdaştırmaz. Bunun yerine Garip şiiri ile Gerçeküstücülük arasında *humuour* yönünden bir bağ kurulabilir.

B. Harikulâde

Gerçeküstücü düşünce, kendisini fantastik bir evrende var olarak görür ve eleştirel akıl tam anlamıyla gereksiz bir yerde durur. Gerçeküstücü düşünce ayrıca bilimde gerekirciliği, felsefede ise mantıki sistemlerin gerekliğini yadsır. Aragon, “zihnin kavradığı tek şey[in] gerçekten ibaret” olmadığını, “rastlantı, hayal, fantastik, düş” gibi şeyleri de kavrayabileceğini ve bunların “gerçeküstü adı verilen

bir tür içinde toplanabil[eceklerini]” öne sürer (Alıntılaman Hilâv “Gerçeküstücü Teknikler” 37).

Gerçeküstücü edim, fantastik olanın dünyasına girmek ve orayı kavrayabilmek için gerçekten uzaklaşır. Varlığın en derin katmanı aklın denetlemeyi yitirdiği bir noktada gün yüzüne çıkar. Öte-gerçek dünyayı görmemizi engelleyen gerçeklikten kurtuluşu André Breton şöyle anlatır: “Kurtulmuştuk o müthiş ağaçlardan, evlerden, volkanlardan, imparatorluklardan!” (38).

C. Düş

İmge, uzak gerçekleri birbirine yaklaştıran bir araçtır. Bartoli-Anglard’a göre “şiiir imgeleri, görünür ve görünmez arasındaki bağlantı biçimlerinden daha fazlası değildir” (Aktaran Adonis 99). Fakat Gerçeküstücü düşüncede araç olan imge değil, rastlantısallık ve kendiliğindenliktir. Mutlak olana karşın değişenin zaferi, insanın oluş hâlinde olan bir varlık olmasına da götürür. Oluş hâlinde olanın izlenmesi, anın peşinden gidilmesi, şairin görevidir. Gerçeküstücülüğe değin, bilinçten öğrenmiş olacağı şeyleri öğrenen insan artık keşfedilmeyi bekleyen bu alana yönelmiştir. Düş, kendi şiiirini kendi araçlarıyla yazar. Örgensel bir birliği vardır. Bütünlüktür çünkü belli bir zaman(sızlık) ve mekân(sızlık) üzerinde gelişir, parçaların birliği/zıtlığı/saçmalığı zihin tarafından yerine konulur. Dolayısıyla poetik bir bütünlüğü vardır. Saçma olan da kötü olan da insanın doğurduğu ve yeni görmeye başladığı karanlık yanındır, fakat yine de kendisidir. Breton, ancak şiiirsel sezgi aracılığıyla bir “gnose’a (içbilgi)” yönelebileceğimizi dile getirir ve şöyle der: “Gnose, ‘bitimsiz bir sırrın içinde göze çarpmadan görünen’ duyuyüstü Gerçeğin bilgisidir” (“Gerçeküstücülükte Dil, Kadın, Doğa” 17). Bitimsiz bir sınırsızlığa, en iyi boş bir yaşamışlıkla alıcı konuma geçilebilir. Uykuda, çocuklukta, düşte ve

oyunlarda bu bilginin niteliğinin artması bu konumlardan yani zihnin sıfırlanışından kaynaklanmaktadır. Gerçeklerle zihnin çarpıştığı, tanıştığı ilk alan olan çocukluk bu yönden sanatçılarca kutsanmıştır.

İkinci Yeni’de zihnin sıfırlanmış ve alıcı durumuna geçmiş hâli hemen hemen görülmez. Çocukluk, düş, oyun, uyku gibi temalar Gerçeküstücülükte olduğu gibi İkinci Yeni’de ayrı bir konumda değildir, bir bilgi alanı olarak araştırılmamışlardır. İstem üzerinde kurulan kontrol, İkinci Yeni’de söz konusu bile değildir. İkinci Yeni şairi, şiiri bir düş gibi izlememiş, istemini kaybetmemiştir. Dolayısıyla Gerçeküstücü bir deneyin Türk şiirinde ortaya çıktığı söylenemez. Garip’le gündelik olanın şiire girmesinin ardından İkinci Yeni gerçeğin kıyılarından fazla uzaklaşmamış ancak bir iki çalışmayla Gerçeküstücü alana sokulabilmiştir. Sanrı ve hayallerin önemli zevk kaynakları olarak görülecekleri bir şiir birikimi İkinci Yeni’de ortaya çıkmamıştır.

Düş devamlı ve düzenlidir; şiirdeki süreç de düşteki gibi devamlı ve düzenli olmalıdır. Belleğin kontrolü bize bırakması gibi, bilinçdışının kontrolsüzlüğü aslında eşit oranda bize aittir. Zihnimiz her iki durumda da işlemektedir. Belleğin, bilincin kullanımı Gerçeküstücü düşünceye göre şiiri fakirleştirir çünkü orada mutlak olanın kontrolü vardır. Düş ve uyanıklığın birliği ise asıl ulaşılmak istenen gerçeküstüdür. Burada düş kuranın ve düşün doygunluğu dile getirilmelidir. İsteddiği kadar eyleyen düş, istediği kadar söyleyen dil doygun ve doyurucudur. Masalsı olanın sürükleyiciliği ile şaşırtıcılığı, yeni mekânlar kurucu oluşu şiirden de talep edilen bir niteliktir. André Breton şöyle der: “Kimi insan masalsıya karşı gelir, ondan tiksindir. Oysa masalsı her zaman güzeldir. Hatta masalsıdan başkası güzel değildir” (24). Masal, kurgulama itkimizi uyandırdığı ve gerçekleştirdiği için önemli bir yerde durur. Uyanık ve bilinçli kurulan düş, masaldır. Breton, “Çekmek zorunda

olduğumuz zavallılıklardan bizi kurtaran şiiirdir” der. Zor olanın da “imgeleme erişmek ve orada kalabilmek” olduğunu söyler (“Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu” 24).

André Breton, insanın imgelemiyle yabancılaşmasını şu sözlerle anlatır: “Dış görünüş bakımından, yazı yazmakta olana bu öğeler, başka birine yabancı geldiği kadar yabancıdırlar” (26). İnsanın düşleri kendisine o düşleri gören başkasıymış denecek kadar yabancıdır. Dolayısıyla şair, şiir yazarken bir başkasını dinler gibi imgelemine kulak vermelidir. Otomatizmin gerekliliği işte bu noktadan kaynaklanmaktadır. Düşün kişiye yabancı oluşu gibi imgelem de yabancıdır. Yazanı bile şaşırtan ve örgensel birliği bulunan dizeler ortaya çıkar. “Zihin, bu imgelerin üstün bir gerçekliği olduğuna yavaş yavaş inanır” (Breton “Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu” 30). Gerçeküstücü yazın mekaniktir çünkü aynı düş gibi imgelem de kişi istese de istemese de kendisini sürdürür. Dolayısıyla kendine ait bir tabiatı bulunan bu oluşu kişi takip ederek güzel imgelerin ortaya çıkmasına bir vesile olabilir. Gerçeküstücü imgelerin niteliklerini André Breton teker teker tarif eder ve Gerçeküstücü şairlerden aldığı dizelerle örnekler:

- 1) *Dış görünüş bakımından sınırsız bir çelişmeyi içlerinde saklayan, [imgeler] Örn: Şampanya yakutları (Lautreamont)*
- 2) *Gözkamaştırdıktan sonra kendini yavaş yavaş açar gibi görünen (birden kapayıveren): Organizmaların özünlediği moleküllerin niceliği ile irileşme eğilimleri arasında uyum bulunmayan yetişkinlerde görülen göğüs gelişiminin durması yasası kadar güzel (Lautréamont)*
- 3) *BİÇİME dayanan önemsiz bir haklı çıkarmayı içinde taşıyan: Bir kilise bir çan gibi pırıl pırıl dikeliyordu (Philippe Soupault)*
- 4) *Sanrıları andıran: Rrose Selavy'nin uykusunda vardı bir cüce / Çıkar kuyudan ekmeğini yerdi her gece*

(Robert Desnos) **5) Soyuta yadırgatmadan somutun maskesini takan:** Köprünün üstünde kedi başlı bir çiy sallanıp duruyordu (André Breton)

6) Ya da bunun tersini yapan: Önceden sezindiğim gökyüzümde, biraz solda (bir öldürü ve kan buharından başka bir şey olmadığı belliydi) özgürlüğün fırtınalarının net parlaklığını görüyordum (Louis Aragon) **7) Belli fizik nitelikleri yadsıyan:** Tutuşmuş ormanda / Aslanlar buz gibiydi (Roger Vitrac) **8) İnsanı katıla katıla güldüren imgeler:** Bir kadının çoraplarının rengi, gözlerinin rengini ille de tutmaz. Adını bildirmemiz gerekmeyen bir filozof, bu yüzden şunları söylemişti: İlerlemeden tiksinişte, kafadan bacaklılar, dört ayaklılardan daha haklıdır (Max Morise). (“Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu” 31)

André Breton, ardından şu cümleleri ekler: “Bunlarda, zihnin çeşitli gereksinmelerine cevap verecek bir yan olduğunu kabullenmek zorundayız” (31). Burada yalnızca zihnin değil dilin de bir gereksinmesi söz konusudur. Bilinmezliği ortaya çıkarması talep edilen ve bu yönde kullanılan kelimeler yetersiz kalır. Kelimeler gerçeküstü olana neredeyse ihtiyaç duyarlar. Gerçeküstü edim, bu yetersizliğe güçlü bir yanıt, insanın hem olaylar karşısındaki çaresizliğine hem de dil karşısındaki çaresizliğine bir çaredir. Şair artık dili de düşe benzetmiştir. Rastlantısal imgeler, istemin yitirilmesi, iç dinamiğin düşe basınç yapması gibi dile basınç yapması, kişiliğin bütün zaafı, saçmalıkları vs ile bütünsel olarak ortaya çıkması, aracısız keyfi, özgür istek, tek mutlak varlık, genişlemiş bilinç bu deneyde görülür.

İnsanın kendisinin tam bir bilincine varması, uykuyu ve uyanıklığı André Breton’un deyişiyle “birinci ve ikinci hayatımızı” tam anlamıyla kavramakla mümkün olur. Breton, uykunun gerçek hayattaki istek ve arzuları tamamlama görevi gördüğünü düşünür ve şöyle sorar: “Şu kadının gözlerinde sevdiği şey onu düşlerine

bağlayan, kendi yanılması yüzünden yitirdiklerine bağlayan şey değil mi?” (39) Aragon da “rüyaların anlatılışından daha büyük hiçbir nesnellik yoktur” diyerek rüyadaki sonsuz özgürlüğü ortaya koyar. Böylelikle sansürsüz gerçeklikler kendilerini özgürce ortaya sererler. Bu sonsuz özgürlük noktasında otomatizm yönteminin de dile rüya gördürdüğü söylenebilir.

Düşte her şey olağan ve kolaydır. Gerçeküstücü düşünce düş görmeyi tıpkı düşünmek gibi bir bilgi aracı olarak görür. Bu noktada düş, zihnin bir artığı ya da lüksü olarak değil aydınlatıcı bir eylem olarak görülmesiyle Hint Felsefesine yaklaşır. “Vedantalarda uyanıklık, düş, derin uyku ayrı ayrı incelenmiş ve BELİRME'nin üç ayrı görünüşü sayılmıştır” (40). Adonis, “Rüya yanlış yapmaz ve her rüya doğrudur” der (65). Gerçeküstücülükte düş, hayal ve rüya gerçekliği eksiksiz kavramak için zorunludur. Hatta bütünlüklü bir gerçeklik algısı ancak bunlarla olasıdır. Bu nedenle bu konular gerçeküstücü birçok şair tarafından dile getirilmiştir. Aragon hayali, “işe yarayan yegâne şey” olarak adlandırır (Alıntılaman Adonis 67). André Breton ise hayalin yasa tanımayan yönüne dikkat çeker: “Sende en çok hoşlandığım şey, sevgili Hayâl, bağışlamaz oluşudur... Yalnızca hayâl mümkün olanı sergiler ve bu da korkunç yasağı azıcık da olsa durdurmaya yeterlidir” (Alıntılaman Adonis 67). Breton, hayalin akıldan daha güvenilir bir bilgi kaynağı olduğuna inanır. Hayalin hem Gerçeküstücüler hem de sûfiler tarafından bu derece önemsenmesinin nedenini Adonis ortaya koyar: “Hayâl, şeyleri bir araya getiren hâldir” (77). Gerçeküstücü, müşahede hâindedir. Sırlara tanık olmanın bir yolu da hayal “görmek”tir.

D. Çılgınlık

Batı felsefesi gerçeği akılla kavrarken kendi varlığını da bu gerçekte konumlandırmış ve yaşamı o alanda inşa etmiştir. Kavrayıp kontrol edebildiği bu alan kimliğine sahicilik olarak dönmüş, onun dışında olan dş alanına ise mesafeli durmuştur. Gerçeküstücülük, tamamen kontrol altına alınamayan, sonsuza yakın bu dş alanından rkmemiş, tersine bu alanı bir aydınlanma ve bilgi alanı olarak kullanmayı Batı dünyasına önermekle önemli bir iş yapmıştır.

Akıl temelli düşünce, ie dönük olan sanatçıları “hasta” olarak nitelemeye kadar gitmiştir. Gündelik kaygılar içinde yaşayan insan bunu bir hastalık olarak görebilir çünkü kontrol mekanizmalarının elinden kaçacağı endişesini duyar. Sanatçı te gerçeğe dalışlarında bu kontrolü elinde bulundurur ve bir anlamda sanatsal yolculuğun bir kaptanı konumundandır. Sanatçılar, dış dünya ile ilişkilerini kesmeksizin harikuldenin alanından normal duruma dönme imkânlarını ellerinde tutarlar ve bu çılgınlık benzeri durumu yaşamak olanağını veren “zihin jimnastiği”ne kendilerini bırakırlar. “Gerçeküstücülüğün amaçlarından birisi de “akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yaratılmasıdır. ‘Düşünülen’in ‘düşünülebilen’e boyun eğmesi gerekir” (43). Böylelikle zihnin otomatik işleyişi, düşüncenin fayda gözetmeyen yanı ortaya konmuş olur.

Andr Breton, en basit Sürrealist eylemin “elde tabancayla sokakta koşarak, tetiği olabilecek en seri şekilde çekerek kalabalığa körlemesine ateş açmak” olduğunu ileri sürer. “Yürürlükteki küçük düşürme ve aptallaştırmaya dayalı önemsiz sistem’e karşı olan herkes bu hareketin içinde yer almaya hak kazanacaktır (64). Breton, “Aile, lke, din düşüncelerini yıkmak için her şeyin yapılması her yolun denenme[si]” gerektiğini (67), “halkın onayından vebadan kaçar gibi kaılma[si]” gerektiğini (122) dile getirir. Bütün sınırlamaların karşısında olan

Gerçeküstücü düşünce, özgürlüklerin yolundadır. Breton ayrıca, “özgürlük” sözcüğünün bile kendisini heyecanlandırmaya yettiğini (8) söyler. Gerçeküstücülük, ona göre “sınırları çılgınca zorlamadan duramamaktır” (132). Sınırlar, bilincin devinmesini engellediği için yok edilmelidir. Özgürlük, dünyanın insansılaştırılmasında büyük bir adım demektir. Sınırların sağanağı altındaki dış gerçeklik ise ancak Gerçeküstücü eylemle üstesinden gelinebilir. Özgürlük ancak ona sahip olunmadığı zamanlarda her şeyin üstünde bir yerde durur. Nitekim o zamanlarda da bir savaş tutsaklığı söz konusudur. Breton, “İnsan[ın], birkaç utanç verici tarihi başarısızlığın kendisini yıldırmasına izin verse de, hâlâ özgürlüğüne inanmakta özgür; gelip geçen zorluklara ve engellerle karşılaşan gizli güçlerine rağmen, kendisinin efendisi” olduğunu savunur. İnsanın “saklı olan kısa vadeli güzelliğin, ulaşılabilir ve ortaya çıkarılabilir olan uzun vadeli güzelliğin kokusunu” alabileceğine inanır. Ona göre eğer “dünya, dünya olarak kalırsa mağlup olacaktır” (133). Bilim de bu sınırların içerisinde. Tanrı bile bu sömürünün bir parçasıdır. “Her gün yeni hayal kırıklıklarının belirtilerini getirir” (113). Gerçeküstücülük, rasyonel, estetik, ahlaki, dini, sosyal, politik her türlü sansüre karşıdır. Bunun nedeni Adonis’in şu sözlerinden anlaşılabilir: “Sizi hakikate sevk eden metot, sosyal düzenden gelmez, ancak ona nüfûz eden ötekenden –ortodoksinin bizâtihi yabancı kabul edip mecnûn addettiği bir düzenden- gelir” (188). Bundan dolayı hakikate ulaşma, yalnızca ortodoks ötesine gitmekle mümkün olur.

Gerçeküstücüler, özgürlüğü, özgür oluşu varoluşsal bir değer olarak görürler. Çünkü insanın kendini gerçekleştirme ancak özgürlükle mümkündür. Özgürlük, yani kendi üzerinde bir hâkimiyet ve sorumluluk bilinci gerektiren bu durum, insan oluşun önde gelen kıstaslarından. Marx’ın “daha bilinçlenme” diye adlandırdığı bütünlük ancak özgürlük ve onun getirdiği seçimlerle mümkün olabilir. Gerçeküstü

bilgiyi arzulayan insan, gerçeğin bir tutsaklık alanı olduğunun da bilincindedir. Bundan ötürü Octavio Paz şöyle der: “Gerçeküstücülük, gerçekliği tartışma konusu yapar, ama gerçeklik de insanoğlunun özgürlüğünü tartışma konusu yapar” (Alıntılan Duplessis 126). Özgürlük burada, insanın istenç ve iradesini temsil eder. Çünkü insanın özgürce kendini gerçekleştirmesinin önünde mevcut gerçeklik algısı hep engel olmuştur. Ve bu engel, hayatın her alanında kendini gösterir. Daha sarsıcı bir şekilde Antonin Artaud şöyle der: “Çok daha ürkünç ve sorunlu olan, şeylerin bize karşı uygulayabilecekleri bir vahşettir. Özgür değiliz. Ve gökyüzü hâlâ kafamızın üstüne düşebilir (“Metinler” Yazko Çeviri 4 143). Sözü edilen gerçeklik algısının ta kendisidir. İnsan kendini kuşatan gerçeklikle sınırlanamaz. Gerçeküstücülük, insanın özgürleşmesini savunurken, Muzaffer İlhan Erdost da “*Pazar Postası*’nda şiirin tam özgürleşmesini savun[maktadır]” (117). Bu noktada şunu söyleyebiliriz: Gerçeküstücüler insanı dil ile özgürleştirmeye çalışırken yani dili bir araç olarak kullanırlarken, İkinci Yeniciler şiiri özgürleştirme çabasında olup dili bir amaç olarak görmektedirler. İlkinde dil gerçekliği olduğu gibi görmek için bir araçken, İkinci Yeni’de farklı bir şiir yazmak için amaçtır.

E. Gerçeküstücü Nesnelere

Zihnî yabancılaşma, insan bilgisinin sınırlarını genişletir ve gerçekliğin egemenlik alanını daraltır. Pratik bir görevi bulunmayan, insan bilincinin somutlaşmış hâli olan nesnelere, insanı tanımak adına önemli bilgi içerirler. Örneğin Dali, aslından üç kat daha büyük akikten ya da alçıdan bir otomobil yapılmasını önerir.

Gerçeküstücü nesnelere, akılcı, faydacı, pratik amaçlar için üretilmiş olanlar yerine bilinçdışına dairdirler. Bunlar, kendi kendilerine yeten (*self-contained*),

amacı kendinde olan (*autotelic*), özgöndergesel (*self-referential*), özdüşünümsel (*self-reflexive*) modernist yapıtlardır. Gündelik hayattan alınan bir nesne yeni bir bakış açısıyla, kullanım değeri ortadan kaybolacak bir biçimde sunulmuştur. Bu sunum sözkonusu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Nesnenin asıl (hakikî) kimliğinin ortaya çıkmasıyla, insan algısı da özgürleşecektir. Örneğin Duchamp'ın *Pisuar*'ı gerçeküstücü bir nesnedir. Gerçeküstücü nesnelere, Rimbaud'un dizelerinde şu şekilde ortaya çıkar: “Gökyüzü yolunda gezinti arabaları, bir gölün dibinde bir salon görüyordum” (“Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi” *Modernizmin Serüveni* 333). Ama en dikkat çekici örnek ise Lautréamont'un şu dizesidir: “Bir teşhir masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel” (“Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi” *Modernizmin Serüveni* 333). Gerçeküstücü ünlü bir ressam olan Salvador Dali, bu nesnelere simgesel işlevlere sahip olduklarını dile getirir: “Şemsiye-“simgesel işlev gören gerçeküstücü nesne” – şu gün gibi ortada olan ve herkesin çok iyi bildiği dikişme simgesi [...] Onun karşısında (da) herkesin bildiği, son derece belirgin kadın(lık) simgesi, dikiş makinesi (“Millet'nin Angelus'ü Üstüne Dali'nin Düşünceleri” *Modernizmin Serüveni* 344). Salvador Dali, buradan da anlaşılacağı gibi, gerçeküstücü edimlerin “açıkça belirgin olarak erotik fantezilere ve arzulara denk” düştüğünü; “Beynin kültürü[nün] arzusunun kültürüyle özdeşleşecek” olmasını dile getirir (“Gerçeküstücü Nesne” *Modernizmin Serüveni* 340). André Breton ise, gerçeküstücü nesnenin “kabul edilmiş değeri”nin “tasarım değeri altında yitip git[tiğini]”; ayrıca gerçeküstücü nesnenin “gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği” olduğunu, gerçekleştirilen Gerçeküstücü devrimin ise “nesneye yeni bir ad vererek onu amaçlarından saptırma eylemi” (342) olduğunu ifade eder. İkinci Yeni'de gerçeküstücü nesneye işaret eden

imge ise, dilsel bir deney olarak ortaya çıkar. Söz dizimi kırma, dilsel sapmalarla ortaya çıkan bu deney, “arzularımıza ve fantezilerimize” denk düştüğü için değil, daha çok “dili özgür kıldığı için” ifa edilir: “Geceleri, aydan, evlere girilemiyordur” (Ece Ayhan “XIV” 161).

F. Nefis Ceset (*Le Cadavre Exquis*)

Kalıplaşmış düşüncelerle ve düşünüşle bağın koparılmasının planlandığı bu oyun şu şekilde oynanır: Birkaç kişi toplanır, üzerine her birinin bir kelime ya da çizgi eklediği bir kâğıt elden ele dolaştırılır. Sonunda garip bir cümle ya da gerçekliğe aykırı bir desen elde edilir. Bu yolla ilk olarak elde edilmiş olan bir cümle oyuna da adını vermiştir. Bu klasik cümle şudur: “Le cadavre –exquis- boira le vin nouveau” (45) Böyle bir oyundan elde edilen konuşma parçaları şöyledir: “S. – Ay nedir? B. –Harikulâde bir camcıdır. N. –İlkbahar nedir? S. -Ateş böcekleriyle beslenmiş bir lamba” (46).

Böylelikle tuhaf ve tutarsız olanın keşfi mümkün olur. İnsan katı gerçeklikten bir an uzaklaşır. Novalis her ne kadar “Gerçek kahraman yalnız başına eğlenir” (“Metafizikğin Gerçeküstücülüğe Etkisi” *Modernizmin Serüveni* 332) dese de burada oyun, çoğul bir katılımı gerçekleştirir. Cemal Süreya’nın aktardığı, Ekim 1937 de *Varlık* dergisinde Orhan Veli ile Oktay Rifat’ın birlikte yayımladıkları “Sürrealist Oyunlardan Diyalog” adlı parça ise buna örnektir:

Oktay Rifat: istirahat nedir? Orhan Veli: bir yağmur bulutudur.

or: kafiye nedir? ov: eti yenmez, bed sesli bir horozdur.

or: cinsi münasebet nedir? ov: üç odalı bir evdir.

or: yaşamak nedir? ov: yıldızları düşünmektir.

or: deha nedir? ov: bir nardır.

or: din nedir? ov: çürük yumurta ile yapılmış bir omlettir.

or: sembolizm nedir? ov: ikinci ramses'in mumyasıdır.

or: deniz nedir? ov: sevgilinin penceresindeki ilk ışıktır.

or: sermaye nedir? ov: bir devedir.

or: aşk nedir? ov: çeşitli bir dondurmadır.

or: müstemleke nedir? ov: dış ağrısıdır. (Varlık 103 487)

Cemal Süreya, bu parçayı “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı” adlı yazısında şöyle niteler: “Garipçilerin çıkışlarında gerçeküstücü biraz da dadacı esinlerle yüklü oldukları görülüyor” Garipçilerin “sürrealizmle hiçbir alakalarının olmamasını” dile getirmelerini ise 1940’lardan sonra palazlanmaya başlayan Sosyalist Gerçekçilik akımının ağırlık kazanmasına bağlar. Sosyalist Gerçekçilerin etkisinin “eski gerçeküstücü şairler kanalıyla” olduğunu bundan dolayı da Garipçilerin onlara karşı “alttan da olsa sevgi” duyduklarını söyler. Artık “Liberasyon değerleri direniş terimlerinden toplumcu terimlere” geçmiştir. Bundan ötürü Gerçeküstücülük “burjuvaziyle ve kapitalizmle, gericilikle” bir tutulmakta ve “ayıp” sayılmaktadır (*Gergedan* 135). Bundan ötürü Orhan Veli’nin “Garip” önsözünde Gerçeküstücülükle hiçbir alakalarının olmadığı açıklaması dönem itibariyle anlaşılabilir.

G. Otomatik Yazı (*L’écriture Automatique*)

Gerçeküstücü düşüncede Otomatizm öne çıkan bir yöntemdir. Gerçeküstücüler şiirde de düşler gibi kontrolü ele geçiren bir güç olduğunu ve sanatçının bu güce kendini bırakması gerektiğini, bundan da yeni bir bilgi elde edilebileceğini savunurlar. Otomatizm, kendi kendine işleyen, herhangi bir güç tarafından denetlenmeyen, herhangi bir kurala bağlı kalmayan bir yöntemdir. Kendi

kendine işleyen, kendine ait bir zamanı olan mekanik bir süreçtir. Zihin sadece seyircidir. Şiir de bir düş gibi olmalı, kendine ait zamanı ve mekânı olmalı, ayrıca şairden bağımsız ilerlemelidir. “Şair, şiirin fazlalığıdır” düşüncesine kadar giden bu süreç, bu şekilde ortaya çıkmıştır. İnsan zihnini seyrederek. Düşte de zihin kontrol dışıdır, edilgen bir durumda yalnızca bir izleyicidir. Bundan ötürü etken olamayan insan yalnızca bir “alıcı” konumundadır ve bu mecrayı bir bilgi alanı olarak kullanmaya müsaittir. Çünkü durmadan zihnimize imgeler doldurulmakta, durmadan seyirci oluşumuzun içinde durmaktayızdır. İşte şiirin gelmesi gerektiği nokta da bu kontrol dışı kalınan seyir hâlidir. Zihin, bilinci ve bilinçsizliği taşımakla donanmıştır. Bilinç hâlinde kullanılan nesnel bilgi ile bilim, bilinçdışı alanın bilgisi ile ise şiir ortaya çıkar. Gerçekten uzaklaştıkça benin kökleri bilinçdışının imgeleri daha rahat salınacaklar, şairin yarı aydınlık gözüne daha da rahat görüneceklerdir. Dâhi olan sanatçı, bilinçdışının sırlarında kelimelerle yalınayak yürüyüp kendine ulaşabilmektedir. Bu anda düşte olduğu gibi edilgin oluş ve alıcı oluş önemlidir. İmgeler bir düş anının imgeleridir ve istem üzerinde kontrol kurmuşlardır. Bu kontrol sinir hastalarında olduğu gibi devamlı bir kontrol değildir. Bu kontrol geçici bir süreç olmasına karşın şiddet olarak eşit sayılabilir. Zihnin tamamen kapalı olmadığı ama edilgin olduğu bu konumda bilinçsiz bir kavrayış söz konusudur. Bilgi, bilince bağımlı değildir. Bilinçsizlik anında edinilen ve dolayısıyla bilinç yüzeyinden çabucak kaybolabilen bu bilginin kazanımı belli süreçlerle sağlanır. Rastlantısal olan, parça parça ortaya çıkan, belli bir zaman-mekân birliği bulunmayan, bu bilgiler alıcı zihinler için çok şey ifade edebilir. Şairin Freud’un hastalarından bir farkı da burada ortaya çıkar. Bu görüntüler, imgeler dile gelir, birleştirilir. Bir yap-boz’un parçaları gibi birbirleriyle uyumlu olmayan yalnızca bir düzlemde ve anda bulunmanın birliğiyle rastlantısal olarak bir araya gelen sözcükler, bir bilgi tohumu

saklamaktadırlar. Zihin bir ayna gibi imgeler doğurmakta, bir ayna gibi alıcıdır. Boşluk, gelen her imgeye yer açar. İmgeler de düşteki görüntüler gibi rastlantıyla oluşurlar. İşte şairin aradığı bilgi tam da burada rastlantının birliğinde gizlidir. Mutlak olan ve rastlantı olanın birleşiminden doğan o anın diyalektik bilgisi şairin eline geçer. Bilinçdışı imgelem varlığa yeni özellikler ekler. Varlık olağan görüntüsünden sıyrılır, zenginleşir. Mekân, varlığın tanımında önemlidir. Hatta o varlığın öz niteliklerinden birisidir. Gerçeküstü, yeni mekânlar kurarak varlığın özünü de değiştirir. Gerçek, olanaklardan yalnızca birisidir. Sanatçı, yeni olanaklar doğuran, yeni alternatifler sunan bir özgürlük kaynağıdır. Sanatçıların özgür oluş tutkusu sınırlanamaz bir zihnin sahibi olmalarından kaynaklanmaktadır. Gerçek gibi tutucu ve tekdüze olan ancak aşılmayı beklediği için sanatçıya malzeme olabilir.

Çılgınlık ve düş durumunda her tür denetlemeden kurtulan bilinçdışı kendiliğinden ortaya çıkar. Kullanılan kelimeler “ortada bulunmayan birine söylenmiş kelimeler”e benzemeye başlarlar. André Breton, “Freud’a uyarak”, kendi üzerinde akıl hastaları üzerinde yapılan türden bir denemeye girişir. “Mümkün olduğu kadar hızlı bir monolog. Öylesine hızlı bir konuşma olmalı ki bu, eleştirici zihin konuşulanlar hakkında hiçbir yargı vermemeli” (47).

André Breton, otomatik yazı denemesine girişince, “bir ses fırtınası içinde, gerçeküstücülüğe özgü o şaşırtıcı kelime oyunları[nın]” ortaya çıktığını, “bir fırtına gibi düşünce[nin] kelimelerin üzerinden geç[tiğini]” söyler. Bu durumlardan bir başkasında ise “zihin dramatik bir atmosfer içinde donup kal[dığını]” bildirir. Ona göre “bu, kendinden doğan bir açığa çıkarıştır. Zihnin, akışı kesiklidir” (47). Yazma sırasında en tercih edilen durum, bembeyaz (boş) bir bilinç durumudur. Bilinçdışının söyledikleri yani yazma eylemi bittiğinde insan bir uykudan uyanır gibi olmalıdır.

Bu yöntem bireyi engelleyen acı verici gizli öğelerden kurtararak, ruhsal yetilerin ve sanatsal gücün gelişmesine önayak olur. Freud'un adlandırmasıyla "değerli yetenek"e sahip olanlar, bu yeteneği gizemli bir olgu gibi algılamazlar.

İç etkinliklerle ortaya çıkarılan gerçeklik araştırmasında André Breton'un sözcükleriyle "ivme kaybı"nın olmaması çok önemlidir. Kendini tamamen bilinçdışına teslimiyet söz konusudur, bilinçle yapılan şey yalnızca aklımızdan geçenleri yazıya dökmektir. Bu "sınırlandırılmamış dil" konusunda André Breton şöyle devam eder: "Sözcükler, birbirini izleyen sözcük grupları kendi aralarında en büyük dayanışmayı sergiler. Bir grubun diğerine kıyasla daha iyi olduğu kararını vermek bana kalmamıştır. Müdahale etmek mucizevî bir eşdeğere kalmıştır ve gerektiğinde o müdahale eder" (39). Bu gerçeküstücü araştırma ya da "sınırsız düzlemler bilinci"nde imgeler kişiye "işaret direkleri" gibi görünürler. Zihin gittikçe bu imgelerin "yüce gerçekliğine" ikna olur. İlk başta direnmesine karşın sonra bilgi edindikçe bu süreç akıcı bir şekilde devam eder. Bu Gerçeküstücü deneyin en iyi örneklerinden birkaç tanesini André Breton, birinci manifestoda alıntılar: "Rose Selavy'nin uykusunda vardı bir cüce / Çıkar kuyudan ekmeğini yerd her gece" (Robert Desnos); "Köprüde, tekir kedi başlı bir çiğ tanesi uykuya dalıyor" (André Breton) (45). Breton, zihnin kendi içinde kendi taleplerini karşılayacak yeterli şeylerin bulunduğunu dile getirir. Zihin, bu deneyimde "çocukluğunun en güzel kısımlarını parıldayan bir heyecanla yeniden yaşar" (46). Ardından, belki de insanın gerçek yaşamına en yakın duran şeyin "çocukluk" olduğunu söyler (47). Sürrealizm, bize çocukluğumuzu yeniden bilincin yüzeyine çıkarma ve tecrübe etme şansı veren tinsel bir süreçtir.

Gerçeküstücülüğün anahtar sözcüğü "anımsalılık"tır. André Breton, onu yakalamak için her yolun "mubah" olduğunu dile getirir. Ona göre "Picasso ve

Braque'ın eserlerine yerleştirdikleri kâğıt parçaları en sertinden edebi bir tahlille yazılan önsözdeki basmakalıp laflarla aynı değeri taşımaktadır.” Hatta gazetelerden kesilen manşetlerle de en gelişigüzel bir araya getirme yöntemiyle de elde edilenin şiir olarak adlandırılmasına izin verilebilir (48). Kişi ise bu etkinlikten “Gerçeküstücü bir zevk” alır. Breton "kes yapıştır", "montaj" yönteminden söz ederek bu defa farklı bir Gerçeküstü uygulamaya, rastlansallığa işaret etmektedir. Ancak bu yöntemde de yapılan bir tür kendiliğindenlik sürecinin etkisindedir. Dolayısıyla Breton bunu Gerçeküstücü bir haz olarak nitelemektedir. Gerçeküstücü anlayıştaki bu anındalığı Muzaffer İlhan Erdost ilk kez ifade ediyormuşçasına şöyle anlatmıştır: “Önceden tasarlamadığı bir resmi yaparken, bilmediği kendini, resimde, resmi üretim sürecinde gerçekleştiriyor. O anı, resimde olduğu gibi, şiire de dönüştürürseniz varlaşır, yoksa o anla birlikte kaybolur o. [...] Kendini şiirinde varlaştırmak eylemidir bu” (“Anlamsıza Kadar Özgürsün” *İkinci Yeni Yazıları* 112).

Gerçeküstücülükte şairin görevi, kendi kendini anlatan şeyin söylediklerini olduğu gibi yazmaktır. Ressamın görevi ise Max Ernest'in deyimiyle “kendi içinde gören şey”in gördüklerini ortaya çıkarmaktır (“Resimde Gerçeküstücülük” *Gerçeküstücülük* 50). Maurice Blanchot, otomatizm uygulayan şairi “kölevari bir alet ve kalem-el” olarak niteler: “ölü bir el, sihrin dile geldiği bir utku eline benzerdir” (Alıntılaman Adonis 101). Dil artık bir vasıta olmaktan çıkmış, kendisi bir “öze dönüşmüştür” (103). Bir nevi ikinci hayat olarak görülebilecek bu tecrübenin deneyimlenmesiyle, pratik zorunlulukların dışına çıkılır. Gerçeküstücülük, aynı yerde dönüp durmaktan, gerçeğin planlı hapsinden insanı kurtaran bir buluş olmuştur. “Sanatçı uzun zamandan beri yalnızca kendi kutbunu bulmak için yola çıkmış bir insanın iç görünüşlerinden bazılarını elde etmeye yönelmiştir (51). Baudelaire, sınırlı hayattan dışarı çıkabildiği bu anları “yapay

cennetler” olarak adlandırmış, “kokular, renkler ve sesler çağrışır orada” dediği bu doğanın içinden yazmıştı (Aktaran Duplessis 57). André Breton, “Hayatımı şu gördüğünüz insan hayatlarının anlamsız koşullarına uydurmaktan kaçınıyorum” (Aktaran Duplessis 61) derken “hepimizin bağlı bulunduğu o insan tipi[nden]” de elden geldiğince uzaklaşmak istemiştir. Bunun için çözüm başka bir dünyaya kaçış değil, dünyada olumlu işler yapmaktır. Yves Duplessis, Breton’un amacının “hem zihnin iç çalışmaları üzerinde alıştırmalar yapmak hem de olayları pratik yönden etkilemek” olduğunu dile getirmiştir (63).

Otomatizm yönteminin modern Türk şairleri tarafından alınılması da farklı biçimde olmuştur. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç, otomatizmi “sığlık” olarak nitelendirmiştir (“Sonsuzluğun Karşısında Bir Şair: Saint-John Perse” *Edebiyat Yazıları II*, 104). Bunun gibi İkinci Yeni’de yıllar sonra Ocak-Şubat 1992 tarihli *Sombahar* dergisinin 9. sayısında Hulki Aktunç ve Orhan Alkaya’nın yaptığı “12 dakikalık ‘Otomatik Şiir’ Seansının Esbab-ı Mucizesi” başlıklı deney, “‘otomatik yazı’ metoduna benzer bir tarzda birşeyler çiziktirmek” olarak ifade edilmiştir. Bu da yazınımızda yapılan çalışmanın yani otomatik yazının ne kadar hafife alındığını ortaya koyar. Ayrıca bu, geçmişten günümüze “Sürrealizme çalışan” Türk şairinin geldiği nokta olarak dikkat çekicidir. Buradan anlaşılan Türk şairinin otomatik yazını mutlak gerçeğe ulaşmak amaçlı değil de “birşeyler çiziktirmek” amaçlı tatbik ettiği. “Günü kurtar[mak]” amaçlı yapılan bu eylemde bundan ötürü şu gibi dizeler yazılmıştır: “evi terk eden kedi, kediyi unutan baca” (37). Burada kedi ve baca imlerinin yeni bir gerçek ortaya çıkarmadığı; kelimelerin yalnızca kendilerine işaret ettikleri görülmektedir. Otomatik yazının “yalnızca dilbilimsel bir mesele olma[dığımı]” vurgulayan Adonis’in sözcükleriyle bu, “benlikle ilişkili birçok şeyi ve sınırsız arzunun yükseldiği yerleri ızhar ede[n]”

(101) bir ifade değildir. Adonis, otomatik yazın sonucunda ortaya çıkan metni şöyle tanımlar: “makul ya da mantikî vasıtalarla titiz bir inceleme taşımayan ve gerçekliğin bizâtihi bir rüyaya dönüştüğü aydınlatıcı imge dalları” (104). Bu ifadenin tersine yazınımızda otomatizm, herkesin uygulayabileceği bir yöntem olarak görüldüğünden, hafife alınmış, bütünlüğü tam olarak kavranamamış ve kimi zaman da zaman geçirme amaçlı uygulanmıştır. Sezai Karakoç, İkinci Yeni için “Ruhsal oluş bu şiirde temel yapıdır” (“Dışımızın Zarı” 28) dese de otomatizm yöntemi İkinci Yeni’de uygulanmamıştır. “Ben ‘Gerçeküstücü’ olmadım hiç” (*Dip yazılar* 16) demesine karşın, kurmaya çalıştığı dile “gerçekliği kurcalamak isteyen gerçekötesi bir dil denebil[eceğine]” (*Aynalı Denemeler* 30) ifade ederek kendisiyle çelişen Ece Ayhan’ın şiirlerini Sezai Karakoç, Ayhan’ın “insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlat[tığını], kelimeyi bundan dolayı çarpıt[tığını]” (29) dile getirmiştir. Yani ortada bir dönüştürme işlemi, otomatizm yoktur, bunun yerine kullanılan terimlerin yabancılığının ve çatışmasının getirdiği kapalılık mevcuttur. Ece Ayhan, kullandığı yabancı kelimelerle varoluşundaki kendi yabancılığını ifade eder gibidir: “Remiller kanyor labirent buluşmaları. Yaşıtımdı ve kapanmış bir kraliçeydi. Nasıl atlar ve nasıl katanalar çürürdür. Varılan derinlikte” (*Bakışsız Bir Kedi Kara* “İpeka” 83). Burada insana ait bir öte gerçeklik dile getirilmemekte, yaşanan bir şey kapalı olarak ifade edilmektedir. “Labirent buluşmalar” gizli buluşmaya atıf yaparken “yaşıtımdı ve kapanmış bir kraliçe” ise bir aşk hikâyesini örtülü vermektedir. Remil, “kumda fal bakma”, “katana” ise Japon kılıcı anlamına gelir. Görüldüğü gibi insanın bütünselliğini yakalama adına aydınlatıcı, üst gerçeği kavrayan herhangi bir tespit burada yoktur. Dahası sözcüklerle kendisini gizlemekte olduğu bile söylenebilir. Ayrıca Gerçeküstücülerin iç dünyanın olduğu gibi ve akıcı bir şekilde anlatımını önler endişesiyle

kullanmadıkları noktalama işaretlerinin Ece Ayhan tarafından kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bundan dolayı Ece Ayhan şiiri Gerçeküstücü olarak nitelenemez. Ece Ayhan'ın Gerçeküstücü olarak nitelendirilmesinin, hem kendisinin hem de Gerçeküstücülüğün ülkemizde tam anlamıyla anlaşılmasından ileri geldiği söylenebilir. Kapalı olan, anlaşılmayan her söylem Gerçeküstücü değildir. Yalnızca kapalı ve anlaşılamayan bir söylemdir. Enis Batur, *Tahta Troya* adlı çalışmasında Ece Ayhan şiirinin kapalılığı konusunda şunları söyler: “Ne önerdiği pek belli değildi bu kapanık sözün, ama gizemli kuyusu her şeyden fazla çekiciydi” (Alıntılayan Sinan Kadir Çelik “Edebiyat Alanında Yaratıcı Deha Mitinin Kuruluşu” *Pasaj 1* 60). Enis Batur'un bu ifadesini “gizemlileştirme mekanizmasının sayısız örneklerinden yalnızca bir tanesi” olarak adlandıran Sinan Kadir Çelik ise, Ece Ayhan'ın kapalılığını “derin anlam arama oyunu” olarak niteler. Yani amaç iç dünyayı açığa çıkarıp insan bütünselliğini yakalamak değil, derin anlamları aramaktır. Bundan dolayı, modern şiirin bir özelliği olan kapalılık, Ece Ayhan şiirinin omurgasını teşkil eder. Oysa Paul Éluard'ın şu dizesi, iki uzak gerçeklikten yeni bir gerçeklik tespit etmektedir: “Saatler kırbaç gibi şaklıyor bu dünyada” (*Şiirler* 158). İki farklı gerçeklik olan “Kırbacın acı vermesi” ile “saatlerin geçmesi” birleştirilerek yeni bir gerçeklik ve yeni bir bilgi yaratılıyor: “zamanın acı vermesi”. Türk şiirinde, “imge, birbirine uzak iki gerçekliğin yakınlaştırılmasından doğar” iddiasıyla kopuk, bağlantısız imgeler ortalıkta dolaşmış, hâlâ dolaşmaktadır. Oysa bu iki uzak imgenin yeni bir gerçeklik doğurması gerektiği fikri gözardı edilmiştir. Hâlâ bu durumdan ötürü iki uzak imgeyi bir araya getirmeye çalışan şairler mevcuttur. Bu durum Salvador Dali'nin şu sözlerini akla getirmektedir: “‘Şu değneği’ dedi, siz katrana sokup çıkarsanız, katranlı bir değnek olur, o kadar.

Amma, aynı değneği katrana ben sokup çıkarsam, bir sanat yapıtına dönüşür değnek. Fiyatı da çok yüksektir” (Aktaran Hulki Aktunç “Dilin İntikamı” 42).

Adonis, Gereküstüülerin “yazmayı görünür ve görünmez olanı birbirine bağlayan bir tecrübe olarak kabul ettiklerini” dile getirir (48). Breton’un, “dili hakikî tabiatına tevdi etmek” (Aktaran Adonis 95) olarak gördüğü yazmak eylemi, “otomatik yazın[a]”, “rüya anlatımı[na]” ve “hipnotik uyku[ya]” dayalıdır. Adonis, “dünyevî olandan ve mâniâlerden serbest kalış” (101) olarak tanımladığı “Otomatik yazın icra etmeksizin, bir Sürrealist şair olma[nın] imkânsız” olduğunu söyler. Bu noktada İkinci Yeni’ye bakıldığında, otomatik yazını hiçbir şairin temel almadığı dolayısıyla onları sürrealist olarak nitelemenin de imkânsız olduğu görülecektir. Dilsel kaygılarla yenilikleri karşılayan İkinci Yeni, ne otomatik yazın icra etmiş ne de metafiziksel kaygılarla Gereküstülükteki “yüce nokta” ya “kayıp cennet[e]” ulaşmaya çalışmıştır. İkinci Yeniciler, insanın “hakiki tabiatı[ndaki]” birliğini kurmaya çalışan Gereküstüler gibi keşif çalışmaları yürütmemiş, daha çok dilsel arayış içinde olmuşlar, dilsel uçlarda gezinmişler, dilin sınırlarını zorlamışlardır. Yani İkinci Yeni, her türlü yeniliği farklı bir şiire varmak için bir araç olarak görmüş, bu da aşırı dil çabalarına yol açmıştır. Gereküstüler dili mutlak olana ulaşmak için bir vasıta olarak görürken, İkinci Yeni *dili* mutlak olarak görmüştür. Gereküstülük gerçekliğin eksik algılanmasını aşır bütünselliğine ulaşmaya çalışırken, İkinci Yeni dil oyunlarıyla çarpıcı, şaşırtıcı, farklı olanın ardında olmuştur.

BÖLÜM III

YAZINIMIZDA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ALGISI

Gerçeküstücülüğün Türkiye'deki ilk algısı bir takım ideolojilerden ötürü olumsuz olmuştur. *Türk Yurdu* dergisinin Aralık 1959'daki 9. sayısında Dadaizm, "Al eline kalemi, yaz aklına geleni" olarak özetlenmişti. Gerçeküstücü çalışmaların ise "kolay ve külfetsiz bir san'atı temsil etmesi dolayısıyla san'atkârlar nezdinde rağbet kazan[dıkları]" dile getirilmekteydi (58). Gerçeküstücülüğe karşı durulmasının asıl nedeni ise içinde barındırdığı Komünist eğilimlerdi. Bu düşünceye göre, Gerçeküstücülük yoluyla Komünizmin ülkeye sokulduğu ve belli bir tehlike arz ettiği varsayılıyordu. Bahri Ulaş'ın "Sosyalist Realizm ve Sürrealizm" adlı yazısı, bu düşünceye bir örnek teşkil etmesi açısından dikkat çekicidir:

Gerek (Sosyal Realizm) gerekse (Sürrealizm) tezgâhlarında dokuduğu kumaşlarından renkli elbiseler giyerek 'yılankavi' şekillerde Türk fikriyatına 'sinsice' sokulmağa ısrarla çabalayan komünizmin san'at ve

edebiyat sahasındaki beynelmilel bilançosunun kâr getirmeyen aktif ve pasif safahatı işte bu merkezdedir (Vurgu benim 58).

Bunun dışında önde gelen Gerçeküstücü ressamlardan Salvador Dali için de şu yorumlar yapılmıştır: “Salvador Dali, ‘Paranpia’ hastalığına has görüş tarzını sun’î olarak elde etme usulünü teklif etmek suretile sürrealist tekniğine yeni unsurlar ilave ediyor” (58). Burada sözü edilen hastalığın paranoya olması gerekir. Yazar, Gerçeküstücü sanatçıları da hasta olarak nitelemektedir. Oysa gerçeküstücü şairler dile farklı bir işlev yüklemişler, şiirin bu yeni dil özellikleri vasıtasıyla gerçekliği bütünselliği içinde vermesine çalışmışlardır. Bizde ise dile yüklenen bu tavır anlaşılmamış, tepki çekmiştir. Gerçeküstücülerin çağrışımla, yan anlamlarla, çok anlamlılıkla gerçekliği bütünsel olarak kavrama rolü, yükledikleri dil komünizm propagandası olarak algılanabilmiştir.

A. Garip Şiiri ve Gerçeküstücülük

Cemal Süreya’nın “şaire kasket giydiren” kişi olarak nitelediği Orhan Veli (Aktaran Konur Ertop “Cemal Süreya’nın Gözüyle Şiir Sorunları” *Milliyet Sanat* 233/1 12), 1941 yılında yayımladığı “Garip” önsözünde, şiirde ne olmaması gerektiğinden yola çıkarak, yeni bir tanımlamaya gitmez; seyreltme ve yok sayma üzerinden yeni bir şiir anlayışı geliştirir. Şiirden şairaneyi atmakla birlikte, şiirden şiire ait, karakteristik ne varsa atmak konusunda çekincesiz davranmıştır. Fakat şiirden şairaneyi atan ilk kişi Orhan Veli değildir. Gerçeküstücüler şiirden şairaneyi çok önceden atmışlardı. Garip’in Gerçeküstücülükle bağlantısı, Gerçeküstücülükten alınan, gelenekle olan kavgası “Garip” önsözünde açıklıkla ortaya konulmuştur.

“Garip”in yayımlandığı tarihlerde hüküm süren poetik anlayış, Ahmet Hâşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazısında sınırlarını çizdiği

anlayıştı. Bu yazıya bir karşı çıkış niteliğinde olan “Garip”, kendisine yakın olarak Gerçeküstücülüğü gördüğünü ileri sürer ve şöyle der: “Bizim arzumuza en çok yakışan san’at cereyanı *surréalisme* cereyanıdır. Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve san’at anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar (“Garip” 32). Orhan Veli şiirden yalnızca vezni ve kafiyeyi değil, resmi ve müziği de atmak konusunda ısrarcı davranmıştır. Ona göre “Şiirde musikî, musikîde resim, resimde edebiyat, (şiirde güzel olanı temin edecek) güçlüğü yenemeyen insanların başvurdukları hileden başka bir şey değil[dir]” (28). Fakat kendisi Gerçeküstücülerde olduğu gibi farklı bir alan olan mizahı ve ironiyi şiire sokar, onun deyimiyle “güzel olanı temin etme” konusunda mizaha başvurur. Orhan Veli’de mizah, çevrede olup biten her şeyi yadırgama isteğinin bir sonucudur. Geleneğin büyük şairi Ahmet Hâşim’de ise gerçeği yadırgama hayallerle belirir. Biri bütün ilgisini dış dünyaya, diğeri Antonin Artaud sözcükleriyle “kişiliğin nazlı istekleri[ne]” çeker. Garip şiirindeki memnuniyetsizlik, anlatım biçiminde kendini var ederek, muhalif bir tavrın sözcüsü olur. Bu muhalefet, dil üzerinden yürütülür. Artık somut bir şiire varılmıştır. Gizem artık eşyada değil, şairin bilinçdışındadır (tahteşuur). Fakat şiirde mizah konusunda da Gerçeküstücülerini örnek alan Garip şiirinde, Gerçeküstücü anlayışta görülen bilinçdışının temel kaynak olarak kullanılması görülmez. Onun yerine, dış dünyadan esinlemeler ve eleştiriler şiire girer. Aşağıdaki şiir, gündelik hayatın harikulâdeliğine (*le merveilleux quotidien*) bir örnektir:

Ne Kadar Güzel

Çayın rengi ne kadar güzel,

Sabah sabah

Açık havada!

Hava ne kadar güzel!

Oğlan çocuk ne kadar güzel!

Çay ne kadar güzel! (Orhan Veli 52)

Yvonne Duplessis, *Gerçeküstüculük* adlı kitabında, “Gerçeküstücüler[in], Sonsuz’la özdeşleşmek için bu bilinç merkezini yok etmeye çalış[tıklarını]” ifade eder. Rimbaud’un deyişiyile “şair olmak isteyen insanın ilk yapacağı şey, kendi kendini tanıma olmalıdır. Ruhu devleştirmek gerekir...” Gerçeküstücüler, evrenin bütünlüğünü yakalamak amacıyla kendilerini esine teslim ederler. Louis Aragon, “Bilincin bilinçdışında olduğuna inanmak zorundayız” (53) derken, bilinçdışının önemine vurgu yapar.

Gerçeküstücüler, her tür yaratının gizinin “düş durumunda” (53) yattığını söylerler. Türk şiirinin büyük düş ustası, Garip’in karşı durduğu Ahmet Hâşim’dir. Garip’in yönü düşten çok, hayata dönüktür. Dolayısıyla Garip, Gerçeküstüculükten mizahı ve kafiye ile vezni atmayı örnek almış, bilinçdışını sadece poetikasında öne çıkarmış, şiirde ise bunu gereğince kullanmamıştır. Yani poetika ile pratik arasında tam anlamıyla bir birliğin olduğu söylenemez.

Garip anlayış, şiirde “ince hesapları”, kaideci anlayışı yadsımakla birlikte anlaşılmaz olarak, aklın yani bilincin bir ürünü olan anlamı, şiirin amacı sayar. Metin Cengiz, *Modernleşme ve Türk Edebiyatı* adlı kitabında, Garipçilerin *tahteşşuur* olarak adlandırdıkları bilinçdışından, “baskı altına alınan duyguları, düşünceleri; yalnızca coşkuların, araçların ve anıların çevrelediği kişiselleşmiş ortak düşünce ve duyguları anl[adıklarını]; üst gerçekçiler[in] ise bilinçdışında gerçeğin alt tabakasını gör[düklerini]” dile getirir (“Garip ve Modernizm” 95).

Şair, iç dünyasının titreşimlerinden değil, cüretkâr olandan ve söylenmeyenden yola çıkar. Hem dil hem de konu, o zamana değin şiirin taşımadığı

deyim yerindeyse bir “snobluk” edinir. Bu tavır, aklın güdümünde olan eleştirel bir tavidir. Orhan Veli şöyle der: “[Şiir] tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna insanın beş duygusuna değil, kafasına hitabeder” (29). Bunu belirttikten sonra ilerleyen sayfalarda ise bilinçdışı konusunda şöyle der: “Tabiat zekânın müdahalesi ile değiştirilmemiş halde, ancak burada bulunabiliyor” (32). Burada, zekânın müdahalesi bir yapaylığa gönderme yaparken; ilkinde “kafa” yani zekâ ve akıl şiirin sahibesi olarak kabul ediliyor. Başka bir tutarsızlık ise şuradadır: Orhan Veli, “Şiiri şiir yapan, sadece, edasındaki özelliştir; o da anlama aittir” dedikten sonra Fransız şairi Paul Éluard'dan alıntılararak, tezini savunur : “Bir gün gelecek, o; sadece kafa ile okunacak, edebiyat da böylece yeni bir hayata kavuşacak.” Fakat *Gerçeküstücülük* adlı kitapta, Tristan Tzara, bu “kafa ile okunma” meselesini şöyle açıklar:

(Şairin) simgeleri, dış dünyaya ayrı yollardan ve yüksek bir biçimde bir takım olgular atar. Bunlar iç dünyanın ta diplerinde gizli bir durumda yatan başka öğelere uygun düşerler. Bir yerde bir dereceye kadar durağan olan, bir başka yerde aynı derecede devingene dönüşür ve düşün içe atılmış yetileri, şiirde dışa yönelik yetilere dönüşürler. Yalnızca “bir anlatım aracı”, ahlâk dersi verme ya da propaganda aracı olarak kullanılan yerini, bir zihin etkinliği olan şiir almalıdır.” (64).

Buradan anlaşılan, Orhan Veli, Gerçeküstücülerin tam tersini iddia ederken, onların tezlerinden yararlanmaktadır. Garip, eskiye karşı çıkarken eskiyi reddederken Gerçeküstücülük gibi Batılı akımlardan kendisine yön belirlemeye çalışan bir anlayıştır. Türk şiirinin usta şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek, Garip hakkında aynı düşünceleri paylaşır. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek* adlı kitabında şairin düşüncelerini şöyle aktarır:

Necip Fazıl, bu işin, serbest şiirin aklî ve insânî nizamını atarak, sadece Fransız şiirini taklit sûretiyle yapıldığını söyler. Kaldı ki Fransız şiirinde yepyeni bir hassasiyet vardır. Garipçilerde o da yoktur. Onların yapabildikleri “vezni, kafiye, bütün dış ölçüleri attıktan sonra, ismine nesir bile denemeyecek lâfları, nesrin ufkî (yatay) nizâmına göre dizeceği yerde, nazmın şakulî (dikey) nizamına göre tertiplemekten” ibârettir (59).

Orhan Veli, imgenin karşısına “safılık” ve “basitlik”i koyar fakat bunlar imgenin dengi olamayacak özelliklerdir. Kaldı ki imge bir nitelik değil, şiirin asıl yapı taşıdır. Gerçeküstücüler imgeyi “maddenin çokluğunda bulunan zihin birliği” olarak tanımlamışlardır. İmgenin bu tanımı imgeye eşyayı olduğu gibi, mevcut nitelermelerin ötesinde ne ise o olma özelliğini veren bir nitelik kazandırır. Yvonne Duplessis imgenin değeri konusunda, “sezginin ulaşabileceği Kendini Göstermeyen’i açıkça dile getirmek için söylem dilinin yetersiz olduğunu Bergson[un] da gözlemlemiş” olduğunu dile getirir. Bunu aktarmak içinse “ancak imgeler yolu[nun] denenebilir” olduğunu söyler (59). O, söylem dilini Bergson’un da aksine “sezginin ulaşabileceği Kendini Göstermeyen’i” iletme konusunda yeterli bulur. Buna karşın, şiirin “doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı” (20) olduğunu da söyler. Bu fark ne imge, ne teşbih, ne vezin, ne kafiye ile korunan bir farktır, sadece saflığa ve basitliğe dayanır. Ahmet Hâşim, “şiirin bu mâhiyette telakki olunuşu[nu], şiirin bu gibi hususi vesâitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiâreye mecbur olmasın[a]” bağlar ve işin ehli olmayanların, “hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin, onu küstahâne bir lâübâlilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bul[duklarını]” ifade eder (202).

Şiir, ifadesini konuşulan (gündelik) dilden alır. Walter Benjamin de *Son Bakışta Aşk* adlı kitabında Ahmet Hâşim’le aynı fikirdedir: “Şiir dili tümüyle değilse

de hiç olmazsa kısmen insanın ad diline dayanır” (182). Yazının devamında ise şöyle der: “Dil her durumda yalnız iletilebilir olanın iletilmesi değil, aynı zamanda iletilemez olanın da simgesidir (183). Alain Badio, *Başka Bir Estetik* adlı kitabında çarpıcı bir tespitte bulunur: “Bütün diller güçlerini hayran olunası şiirlerden almışlardır (48). Şiirin kaynakları, düşüncenin ve anlamın kaynaklarından geniştir. Badio, şiirin “sözün simyası” (34) olduğunu doğrular. Tristan Tzara, bu konuda şöyle der: “Gerçekten de şiir, düşüncenin amaçlarını tüm karmaşık bütünlükleriyle birlikte kapsar. Düşüncenin işleyişi şiirin çevresinde odaklanır, oysa şiir düşünceyi yüceltir, onu aşar ve kendi geleceğinde yoksayar” (64). İtalyan şair Montale de “İnsanlar meselelerini anlam içinde dile getirebilselerdi, hiç kimse şiir yazmazdı” der. Dolayısıyla manayı şiirin tek gayesi görmek, boş bir çabadır. Anlam kısıtlar, bağ kurarken amacı gereği tanımlar. İmge bu tanımın ötesindekini görür, tanımı aşar, nesneyi daha geniş bir açıyla algılar. Orhan Veli, teşbihi “eşyayı, olduğundan başka türlü görmek zoru” olarak tanımlar. Teşbih kullanan insanın “acaip karşılanma[diğini], kendine hiçbir gayri tabiiyet isnat edilme[diğini]” fakat o zamanın “münevveri[nin] ise teşbihle istiâreden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı garip telakki etmekte” olduğunu ifade eder (22). Öncelikle teşbih, istiâre gibi söz sanatları eşyayı olduğundan farklı göstermez, sadece gerçekliğin farklı bir yönünü gösterirler. Dolayısıyla bu sanatlar gerçeği çarpıtmaz, gerçeği anlaşılır kılmaya yardımcı olurlar. Orhan Veli, algılandığı kadarıyla mevcut gerçeklikten ve onu olduğu gibi görmekten rahatsızlık duymaz; bu verili gerçek, onu doyurur. Fakat şair, gerçekliğini kendisi yaratan ve yeni bir hakikat geliştiren kişidir. Ayrıca gerçekliğe olduğu gibi bağlı kalmak bireysel yaratıcılığı, bireyin gerçekliği yeniden kurgulamayıp değiştirmesini de engeller.

Özellikle şiirin bir yaratım olduğu düşünülürse şairlerin gerçekliğe bağlı kalma düşüncesine itirazları da gecikmeyecektir.

Cemal Süreya'nın "ilk kentli halk ozanı" (Aktaran Konur Ertop "Cemal Süreya'nın Gözüyle Şiir Sorunları" 12) olarak andığı Orhan Veli, akli ve anlamı öne çıkarıp şiirin düzyazıdan ve konuşma dilinden ayrı bir sentaksı olmadığını söyleyerek açık ve anlaşılır, basit ve saf şiiri benimser; halkın anladığı şiire vurgu yapar. Bu noktada Ahmet Hâşim "En zengin, en derin ve en müessir şiir[i], herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binâenaleyh nâ-mütenâhî hassâsiyetleri istiâb edecek bir vüs'ati olan" şiir olarak tanımlar. Ona göre "Mahdûd ve münferid bir mânânın çenberi içinde sıkışıp kalan şiir, hudûdu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren o mübhem ve seyyâl şiirin yanında" önemsizdir (214). Burada şiirin doğasının ne olduğu düşünülmelidir. İletişim dili tek bir anlam etrafında döner; şiir dili ise çoğaltılabilir, doğurgan, organik bir yapıdadır. İletişim dili bizi bir anlama gönderir, şiir dili bizi gerçekle ilgili böylesi kısıtlı anlamlardan daha geniş anlamsal bir ufka yönlendirir. Dolayısıyla şiirin olanaklar alanı burada görünürdür. Buna karşın şiirin olanak alanına, hayal kadar gerçek de girer. Garip'in başarısı nahoş olan gerçekliği sanatla donatmasını bilmesinde yatmaktadır. Çünkü en çok gerçeğin sanata ihtiyacı var: "İnsan ruhunu tanımada, şairler, biz kaba saba insanların efendileri değil midir? Çünkü onlar, bizim daha bilime mal etmediğimiz kaynaklardan beslenirler" (Aktaran Duplessis 49).

Orhan Veli, şiirlerinde "gerçek bir şuur-altı değil, taklit edilmiş bir şuur-altı bahis konusu olduğunu ileri sürmektedir" (Aktaran Orhan Okay "Sürrealizm Karşısında" *Poetika Dersleri* 76). Orhan Veli'nin de ileri sürdüğü gibi bu taklit oluş bile Garip şiirinin Gerçeküstücü olamayacağını gösterir. Çünkü taklit ile Gerçeküstücülerin ulaşmaya çalıştıkları "mutlak gerçek[e]" ulaşılamaz. Zaten Garip

şiiirinin Gerçeküstücü olmadığını kendisi şöyle dile getirmiştir: “Halbuki surrealisme’le, burada bahsettiğim iştirakler dışında hiç bir alâkamız olmadığı gibi her hangi bir edebî mektebe de bağlı değiliz” (33).

Garip şiiiriyle Gerçeküstücülük arasındaki farkların yanında benzerlikler de dikkat çekicidir. Orhan Veli, “Her şey gibi, şiir de [müreffeh sınıfların değil, çalışmaya ihtiyacı olan insanların] hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir” derken Lautréamont’un şu sözünü akla getirir: “Şiir herkesin ürünü olacaktır” (Aktaran Adonis 96). Gerçeküstücüler de bu doğrultuda “dilin ışık getirme vazifesiyle yükümlü bir yer altı nehri” olduğuna inanırlar. “Onların gördüğü üzere nehir herkese aittir ve insanın onun şıriltısını nasıl dinleyeceğini bilmesi yeterli olacaktır” (Adonis 103). Oysa İkinci Yeni’de böyle bir fikir hiç oluşmamıştır. İkinci Yeni şairleri, kapalı şiiri anlayacak donanımlı okura duydukları ihtiyacı sıklıkla dile getirmişlerdir.

B. İkinci Yeni’deki “Eski”

İkinci Yeni’nin isim babası Muzaffer Erdost, İkinci Yeni’yi “şiiirin içsel yapılanmasında geçirdiği değişim” (*İkinci Yeni Yazıları* 9), “değişen toplumun değiştirdiği insanın değişen şiiri” (106) olarak tanımlar ve ilk olarak “İkinci Yeni” adını *Son Havadis*’te kullandığını (76) dile getirir. İkinci Yeni şiirinde “bir başkalık, bir değişiklik” olduğuna dikkati çeker (26). İlhan Berk’in de yeni şiiri “bir başka türlü yazma” olarak tanımlaması da benzerlik açısından şaşırtıcıdır (“İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir” *Şairin Toprağı* 93). “Mısra yapısını kolay deyişten kurtarmak” (27) isteyen İkinci Yeni’nin bu girişimi Muzaffer İlhan Erdost tarafından “bilinçli ve istemli bir arama” olarak görülmektedir. Erdost, “Cahit Sıtkı’da, Orhan Veli’de, Külebi’de, o takımdan bütün ozanlarda daha çok doğayı

olduğu gibi anlatmak özelliği[nin]” (28) mevcut olduğunu dile getirdikten sonra, İkinci Yeni’nin “dilcikler arasındaki olanakları den[emekte]” (34) olduğu savunulur. Ardından da bu durumda Türk şiirini bekleyen tehlike dile getirilir: “Ama şiir salt bu yönden aranılırsa ozanı bir çıkmaza da götürebilir” (40).

Muzaffer İlhan Erdost’un öne sürdüğu “dilciklerin olanakları [...], onların yan yana gelmesinden doğan güzellikler” (40), 1924 yılında “Gerçeküstücü Manifesto” ile ortaya konulmuştu fakat amaç “yeni söyleyişler”e varmak değil, gerçeğin çok yönlü bilincini elde etmektir. Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni’yi “şiirin içsel yapılanmasında geçirdiği değişim” olarak adlandırmakta haklı idi. İkinci Yeni, daha çok “dilsel” bir arayış idi. Gerçeküstücülerin sözcüklerin olanaklarını denemelerinin bir amacı vardı: “yeni bir gerçekliğe varmak” fakat İkinci Yeni dili kendisine bir amaç olarak belirlemiştii: “yeni sözlere varmak” (49). Çünkü Gerçeküstücülük Türk şairi tarafından kavranılmakta zorlanılıyor, yeterince anlam verilemiyordu. Yapılan çeviriler içerikten ziyade dili aktarıyor, Türk okuyucusu başka çeşit olan bu dili farklı buluyordu. Bunda kuşkusuz yabancı dil bilmemenin ve yapılan çevirilere bağımlı olmanın bir etkisi de vardı. İlhan Berk ve Cemal Süreya dışındaki İkinci Yeni şairleri yabancı bir dil bilmemekteydiler. Muzaffer İlhan Erdost da bu gerçeği “gençlerin, yeni yetişenlerin çoğu yabancı dil bilmiyorlar” (44) diyerek ortaya koyar.

Gerçeküstücüler şiiri “yeni gerçekliklerle”, İkinci Yeniciler ise Muzaffer İlhan Erdost’un söylemiyle “şiiri kelimelerle yapmak” (49) “savaşı[nda]” (53) idiler. Muzaffer İlhan Erdost, Oktay Rifat üzerinden “şiiri kelimelerle yapmak” anlayışına aslında kendisi soru sorar ve yanıt verir: “Oktay Rifat, ‘lambanın saçları ıslak’ demekle hangi gerçeği bir başka yüzüyle aydınlatacaktır. Çünkü bu sözlerin kavradığı bir doğa gerçeği yoktur” (55). İşte bu, “şiiri kelimelerle yapmak”

anlayışına eleştirmenin kendisi tarafından getirilmiş en büyük eleştiridir. Muzaffer İlhan Erdost'un yazılarında ortaya çıkan en önemli çelişkilerden birisi de Oktay Rifat'ın şiiri bir "kelime sanatı" olarak düşündüğünü söylemesidir. Peki, "şiiri kelimelerle yapmak" şiiri bir "kelime sanatı" olarak düşünmemek anlamına nasıl gelebilir? Muzaffer İlhan Erdost'un Oktay Rifat'a yönelttiği fakat kendi iddialarını hedef alan sözleri şu şekildedir:

Ama Oktay Rifat betiğinde şiir için kelime sanatından aşılınmamış da şiiri "kelime sanatı" olarak düşünmüş. Yani şiiri yitirmiş. Şiir yok ortada, kelime sanatı adına bir yığın tamlama var. "Taranmış göz", "lambanın saçı" gibi tamlamalar kurmak, kelime sanatının amacı olmuştur. Onun için de betiği pek cılız..." (56)

Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* adlı kitabının önsözü kendi içinde birçok sorun barındırır. Bunun en öne çıkanı şu sözlerdir: "*Ahmet düştü* sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. *Lambanın saçları ıslak* sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lambanın saçı olmaz" Anlam, Türk Dil Kurumu sözlüğünde şöyle tanımlanmış:

1. *isim, dil bilimi* Bir kelimededen, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana, meal, fehva, deme, mazmun, medlul, valör
2. *mantık* Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey (111-2).

"Lambanın saçları ıslak" sözünün gündelik dilde bir anlamının olmadığı söylenebilir fakat şiirsel dil söz konusu olduğunda bu geçerli değildir. Oktay Rifat, önsöz'de görüntülerle anlamı eş tutar, anlamı görüntülere indirger. Bu yaklaşımın sorunlu olduğu ortadadır. Soyut sözcüklerin bir görüntüsü olmamasına karşın

anamlı oldukları herkesçe bilinir. Hilmi Yavuz, bu yaklaşımı “Oktay Rifat’ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil” adlı yazısında Şöyle nitelendirir: “Anlamı İmge’ye indirgeyen bu kuramın, felsefi hiçbir tutanağı yoktur” (275). Diğer bir deyişle bir tutarsızlıktan poetika üretilmeye çalışılmaktadır. Hilmi Yavuz, “Oktay Rifat’ın 'Perçemli Sokak' Önsözünde Çelişkiler ve Yanlışlıklar” adlı yazısında ise “Oktay Rifat’ın 'anlam' konusundaki bu tutarsız ve yanlış tezlerinin ise, İkinci Yeni’nin 'anlam' sorunu karşısındaki tavrıyla hiçbir ilgisi yoktur” diyerek Oktay Rifat’ın İkinci Yeni’ye eklemleme çabalarının boşuna olduğuna dikkati çeker. O döneme bakıldığında “Anlam-anlamsızlık” tartışmalarının bu kadar yoğun olmasının nedeni, bu tartışmaların Şiirsel dilin yittiği Garip’ten sonra gelmesi, böylelikle de okuyucuların gündelik dili temel olarak Şiiri anlamsız olarak yargılamalarıdır. Çünkü anlam ve anlamsızlık konusu iletişim dilinin bir sonucudur. Dolayısıyla günümüzden bakıldığında Şiiri anlamlı-anlamsız olarak değerlendiren bir Şiir ortamında, Gerçeküstücülüğün eleştirmenler ve Şairler tarafından tamamen anlaşılması zaten beklenemezdi. Muzaffer İlhan Erdost, “Anlamsız mıdır anlamını bilmediğimiz Şey?” (121) diye sorarken, aslında Gerçeküstücülüğu ne derece anlamadığına işaret etmektedir. Bunun gibi, İlhan Berk de “İkinci Yeni’nin anlamdan anladığı: Bir anlamsızlık anlamıdır. Bunu bilinçli bilinçsizlik diye de tanımlayabiliriz” (“İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir” *Şairin Toprağı* 93) diyerek bu kafa karışıklığını daha da arttırmış olur. Bir yöntem olarak işaret edilen “Bilinçli bilinçsizlik” ise otomatizm yönteminin ta kendisidir. Mehmet H. Doğan, İkinci Yeni’nin anlamsız bir Şiir olmadığını savunur: “Erdost yanılmaktadır. Gelişmekte olan Şiir hareketini iyi tanıyamamaktadır” (“İkinci Yeni Şiir” *Papirüs* 41). Dolayısıyla yalnızca eleştirmen değil İkinci Yeni Şairi olan İlhan Berk de

yanılmaktadır. İlhan Berk'in tarif ettiği aslında yazısında örneklerini verdiği Batı şiiridir.

Şiir uygulamasında, Pierre Reverdy'nin şu sözü önemlilik arz eder: “İmge, kıyaslamadan değil, birbirinden az çok uzak, iki gerçekliğin yan yanalığında doğar” (Alıntılayan Breton 25). André Breton ise gerçeküstü nesnelere bahsederken yukarıdaki cümleyi neredeyse benzer sözcüklerle ifade eder: “Şairler, sanatçılar, bilginlerle, farklı iki görüntünün birbirine yaklaştırılarak insanın kafasında yarattığı şu “güç alanları”nın ortasında karşılaşırlar” (“Gerçeküstücü Nesne” *Modernizmin Serüveni* 342). Oktay Rifat, bu görüşlerden Kasım 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* önsözünde şöyle yararlanmıştır: “İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açığı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza” (185). İkinci Yeni'ye isim babalığı yapan Muzaffer Erdost da, *Perçemli Sokak* yayımlandıktan hemen bir ay sonra 16 Aralık 1956 tarihli *Pazar Postası*'nda “Şiir Diline Doğru” adlı yazısında, Oktay Rifat'ın ifadesinin bir kopyası denebilecek olan şu sözleri sarf etmiştir: “Şiiri kelimelerle yapmak [...] yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlere varmaktır (Alıntılayan Hulusi Geçgel “İkinci Yeni Şiirinde Sapmalar” 9).

Perçemli Sokak önsözünde geçen Gerçeküstücü düşünceye ait kimi anahtar sözcük grupları ise şunlardır: “gerçekle oynamak”, “gerçeği kurcalamak”, “göz önüne bir takım görüntüler getirmek”, “gerçeğe alış[mak]”, “gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek”. André Breton ise bunu şu şekilde ifade eder: “Sözcüklere aşırı biçimde, çevrelerinde bıraktıkları alana, ağızdan çıkmamış diğer pek çok sözcükle oluşturdukları tanjantlara göre muamele etmeye başlamıştım” (24). Oktay

Rifat, önsözde şöyle devam eder: “Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona.” Burada planlı, amaçlı bir eylemin söz konusu olduğu rahatlıkla görülebilir. André Breton ise, ruhsal kendiliğindenliğin başıboş bırakılmasını salık verir ve bir akşam uykuya dalmadan önce yaşadığı anlık şiirsel deneyimi şöyle anlatır: “o sırada içinde bulunduğum olaylarla görünürde herhangi bir ilişkisi olmadan bana gelen tuhaf bir cümleyi o denli net olarak algıladım ki tek bir sözcüğünü dahi değiştirmek olanaksızdı” (25). Son derece ısrarcı gelen bu cümleyi “adeta pencereye vuran bir cümle” (26) olarak tanımlar. Dolayısıyla buradaki yakalanan iç dinamizm -taklidin biçimsel olması gibi- Oktay Rifat’ın bu kitabında ön belirlenimli, biçimsel bir hâlde ortaya çıkmıştır. Hatta bir iç dinamizmden neredeyse söz edilemez. André Breton bu sürecin belirlenmiş bir süreç olmadığını, bunların gerçeküstücü olarak adlandırılan faaliyetin “kendiliğinden ortaya çıkan ürünleri” olduğunu, “mantığın rolünün ise ışıklar saçan olgunun notlarını almak ve onu kavramakla sınırlandırıldığını” ifade eder (44). Bu sözler bir "kendiliğindenliği", öylece ortaya çıkan bir yaratımı, bilincin söz yerindeyse uyku hâlindeyken yaşadığı bir üretme sürecini ifade etmektedir. Bu süreç bittiğinde insan bir uykudan uyanır gibi olmalıdır. Oysa Oktay Rifat tamamen bilinçli ve amaçlı bir şiirsel faaliyet içindedir. Bir düşüncüyü gerçekleştirmeye, şiirini önceden belirlemiş olduğu poetik bir görüşe göre yazma eylemi ardındadır. Yaptığında bilinçdışı bir olgu, bir kendiliğindenlik yoktur. André Breton, Gerçeküstücülüğün birinci manifestosunda şöyle der: “Bizlere ödünç verilmiş olan ‘yeteneği’ dürüst biçimde iade ediyoruz. Eğer isterseniz, bu platin cetvelin, bu aynanın, bu kapının ve gökyüzünün, yeteneğinden de dem vurabilirsiniz. Bizde yetenek diye bir şey yok” (33). Eğer bir yetenek varsa o da André Breton’un ifadesiyle şudur: “Düşüncelerini sözel şekilde izlemekteki

olağanüstü çeviklik” (34). Breton, kendiliğinden ortaya çıkan, bilinçdışının dışa vurulması yoluyla yaşanan bir şiirsel üretimden söz etmekte ve şaire düşenin yalnızca bilinçdışından gelen sözel şiirsel üretimi takip etmek olduğunu söylemektedir. Şair, gerçeküstü araştırma için “olabildiğince pasif veya alıcı bir ruh hâline geçi[lmesini]; dehanı[n], yeteneklerin bir kenara koyu[lması]” gerektiğini salık verir: “Çabuk şekilde, önceden tasarlanmış herhangi bir konu olmaksızın, yazdıklarınızı hatırlamayacak ve yazmış olduklarınızı yeniden okumanın baştan çıkarıcılığına kapılmayacak kadar, hızlı yazın” (36).

Mehmet H. Doğan’ın “çıkılmaz sokak” (Aktaran Süreya “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”) olarak gördüğü *Perçemli Sokak* Önsözü, Gerçeküstücülüğün Türkçedeki deforme manifestosu gibidir. Bilinçdışını ortaya çıkaran bu “şiir deneyi[nin]” sonucunda “birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza”. Bilinçdışının kendiliğinden yansıtılması sürecinde yan yana gelen “yabancı sanılan kelimeler”, yeni bir gerçekliği, içsel gerçekliği tespit edecekler, bu gerçeklik de sınırlı günlük gerçekliği genişletecek, “unutulan” yani psikanalist terimle, bastırılan gerçeklikler gün yüzüne çıkacaktır. Görüldüğü gibi, diğer İkinci Yenicilerle birlikte Oktay Rifat, Gerçeküstücülüğün elçisi konumundadır fakat eksik yorumlayan, konunun künhüne varamayan bir elçi. Dolayısıyla Batı akımları ülkemize kısmî olarak ulaşmış ve uluslar arası çapta yeni olmasalar da ülkede bir yenilik olarak görülmüşlerdir. Diğer taraftan Muzaffer İlhan Erdost da, İkinci Yeni sorununa yanlış teşhisler koyan bir doktor gibidir. Bu yanlışlardan birisi “bir kilim deseni” ve “Erzurum işi çorap nakışları” ile sözcükleri bir tutarak bunların “söylediği hiçbir şey yok” diye savunmasıdır. Bu yaklaşım oldukça alaturka, yerelden kopamayan bir insanın ifadesidir. Çünkü sözcükler ve desen farklı düzlemlerde, farklı ifade araçlarıdır.

Şiiri, şiirin ifade araçlarıyla anlatmak gerekir. Memet Fuat'ın İkinci Yeni şairleri arasındaki “zorunlu ortak yönleri”, “zorlama” (47) olarak ifade etmesi gibi, Muzaffer İlhan Erdost'un da bu açıklaması “zorlama” bir benzetmedir.

Muzaffer İlhan Erdost, “Ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar” (51) derken André Breton'un *Gerçeküstücü Manifesto*'da belirttiği şiirin önbelirlenimsiz, tasarlanmamış olmasını kastetmektedir. Diğer bir deyişle ruhsal kendiliğindenliğin başıboş bırakılması, kendini imgeleme bırakma. Burada İkinci Yeni'nin amacı “şiirin kendisini kurmak” (51) iken Gerçeküstücülükte, gerçeğin çok yönlü bilincine varmaktır. Biri linguistik diğeri ise varoluşsal bir çabadır. İkinci Yeni, Gerçeküstücülüğün yöntemlerini kendisine amaç olarak belirlemiştir. Burada önemli olan dilsel kırılmadır çünkü sosyal alanda büyük travmalar yaşayan Batı, doğal olarak biçimden çok içeriğe önem verecektir. İkinci Yeni'nin yalnızca dilsel alanda kaldığı savunulan çabaları bile, İkinci Yeni'de Gerçeküstücülüğün mevcut olmadığına dair bir kanıt olarak sunulabilir.

Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni'yi şöyle anlatır: “İkinci Yeni sözü ilkeleri, kuralları çizili bir akımın adı değildir; onun için de bu sözün içine aldığı ozanlar arasında geniş ikilikler vardır. [...] Yani İkinci Yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir” (57). Ona göre “toplumun şiiri değiştirdiği daha büyük bir gerçek[tir]” (60). Fakat “İkinci Yeni, değişen toplumun sorunlarıyla değil, değişen şiirin sorunlarıyla ilgilenmiştir” (77). Bu şiir “kavranmaya başladıktan sonra, karmaşık duygu ve düşüncelerin derinliğine inilmesi, bir yöntem olarak kazanılmaya başlan[mıştır]” (79). Diğer bir deyişle, İkinci Yeni için şiir sorunu olarak dil önemlidir, Psikanaliz'in Gerçeküstücülüğe katkısı olan otomatizm ile bastırılmış bilinçdışı gerçeklerin ortaya

çıkartılması değil. Bu ancak sözcüklerle rastlantı olarak buluşulabildiği denli yüzeye çıkarılmıştır.

Özdemir İnce'nin deyişiyle “ölüsüne kimsenin, mirasına ise herkesin gizli gizli sahip çıktığı bu şamar oğlanı şiir[in]” (“İkinci Yeni” *Ne Altın Ne Gümüş* 33) kuruculuk savında olan Oktay Rifat ile İkinci Yeni'yi bir oluşum olarak adlandıran ve sınır çizgilerini belirleyen Muzaffer İlhan Erdost ve İkinci Yeniciler arasında bir çatışma ortaya çıkar. İkinci Yeni, Oktay Rifat, İlhan Berk tarafından sahiplenilmeye çalışılır. Muzaffer İlhan Erdost, İlhan Berk ile yakın ilişki içerisinde, onu yazılarıyla kollar gözetir. Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan İkinci Yeni'nin ilan edildiği dönemlerde ses çıkarmasalar da, sonradan İkinci Yeni'ye dâhil olmadıklarını söyleyeceklerdir. Dolayısıyla Muzaffer İlhan Erdost'un desteklediği İlhan Berk ve Oktay Rifat arasında başabaş bir kuruculuk savı vardır. Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözü ile Muzaffer İlhan Erdost'un yazılarının şiiri “kelime sanatı”na indirgemeleri aradaki etkileşimin ve yarışın ne denli şiddetli olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Bu kuruculuk yarışında yapılan propagandaların, İkinci Yeni şiirin okuyucu tarafından anlaşılmasında sıkıntılara neden olduğu açıktır. Bu açıklamalar İkinci Yeni şiirin anlaşılmasına ket vurmuştur. Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni'nin yanlış yorumlandığını kabul eder ve Cemal Süreya'nın bu nedenle İkinci Yeni'den uzak durduğunu ortaya koyar (117).

Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülüğü anlamakta yetersiz kaldığını buna karşın onu biçimsel yönüyle algıladığını şöyle ifade eder: “Anlamsızlığın alanı, gizlerin alanıydı. Bilinmeyendi. Gizleri çözmeye, bilinmeyeni bilmeye çalıştı. Ama ne bunun ne tam bilincindeydi, ne de bilinmeyeni bilecek kadar bilineni biliyordu. Onu içinden kavramak yerine, biçimsel yönüyle algıladı” (108). Eleştirmen ayrıca, yeni şiirin nasıl yapıldığı konusunda da bilgiler verir ve

şöyle der: “Fransız şiirinin şu ya da bu akımını alır, onun Frenkçe özünü ve sözünü, kendi özünüze ve sözünüze dönüştürürsünüz, bu da yeni bir şiir olur” (109). İkinci Yeni şiirin teorisi işte tam olarak bu şekilde oluşmuştur ve bunu kendisinin itiraf etmesi de gariptir.

Alışılmış kronolojik bağıntılarının alt üst olduğu içsel alanın seyrini izleyen Gerçeküstücü şairler gibi, Muzaffer İlhan Erdost, “Sanatçımın, kendini bağlanmışlıktan kurtararak düşüncesini bağımsızlaştırmada, özgürleşme arayışının bir yöntemi olma[sı gerektiğini]” savunur ve şöyle sorar: “Bizim geçmiş-şimdi-gelecek diye, kendi bilincimize göre bölümlediğimiz zaman nedir?” (120). Görüldüğü gibi, İkinci Yeni’deki “yeni”, Gerçeküstücülükteki “eski”dir aslında. Anlatılan İkinci Yeni bizde, şairlerin Batı şiirinden anladıklarından arta kalan pratiktir. Memet Fuat’ın söylediği gibi “Oysa ortada öncüsü olunacak bir şey de yok: Batıdan birtakım etkiler alıyor, oralarda hiç de yeni olmayan bir şiir anlayışını dilimize aktarıyorsunuz. Başka ne?” (45). Sezai Karakoç’un “(Ben)’in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi?” (Aktaran Doğan “İkinci Yeni Şiiri” *Papirüs* 41) cümlesi bile ezber bir cümledir. Bunun yanında şairin “neyin haberi” olduğunu da bilmemesi gerçekten şaşırtıcıdır: “Bilinçdışı!” Bugün bile İkinci Yeni’nin “mahiyetlerini açıklama[nın] içinden çıkılmaz bir sorun” olduğunu düşünen İsmet Özel de, İkinci Yeni’nin kaynakları konusunda Mehmet Fuat’la aynı görüştedir:

Bu şair ve yazarlar edebiyatta yeni bir tat arama dileğinde idiler. Ama bu olumlu dilek etkilerini kötü bir yönde belirginleştirdi. Batı’nın Dadacı, Gerçeküstücü akımlarının büyük ölçüde etkisinde kalan Rimbaud, Artaud, Perse gibi gizemci şairlerden yararlanmayı amaçlayan şairlerimiz, yazarlarımız; içinde buldukları topluma ve edebiyat

geleneklerine sırt çevirerek, zaten düşük bir kültür düzeyine sahip ülkemizde bir oyuna giriştiler. Oyun diyorum çünkü yaptıklarının bilincinde olmadıkları bugün anlaşılmıştır. Elllerinde insan araştırması için rehber olacak bir yöntem yoktu. Beyinleri ülkemizin genel kültüründen hemen her aydınımız gibi – kopmuş ama Batı kültürünü de sağlam bir yerinden yakalayamamış bir durumda idi (“Tanrı Mezarını Isıtsın”).

Bu tespitler bugün, çoğu eleştirmen tarafından kabul görmektedir ve İkinci Yeni’nin kaynaklarını anlamak açısından önemlidir. Metin Cengiz de aynı yönde, İkinci Yeni’nin “Türkiye’ye özgü bir hareket olmadığı[nı], ancak sonradan Türk şiirine canlı bir şekilde malolduğu[nu]; “İkinci Yeni’nin Türk şiirinde bir öncülü olmadığını” (“İkinci Yeni: Esinleyen Bir Şiir” 37) ve kaynaklarının Batı’da olduğunu dile getirir. İsmet Özel, İkinci Yeni’yi bir “yönelim” olarak görürken, Metin Cengiz ise “etki ve arayış hareketi” olarak görür. İkisinin birleştiği nokta ise Metin Cengiz’in “oyun imge” olarak adlandırdığı yeni şiiri temelde “oyun” olarak görmeleridir. Metin Cengiz, yeni şiirin “Türk şiirini yeni imkânlarla zorlayarak, dil ve imge düzeyinde giderek –özellikle 60’larda- derinlik sağladığı[nın] teslim edilme[si]” gerektiğini söylemesine karşın, İkinci Yeni’de gerçeküstücülüğün görülmediğini çünkü dizelerin “yaşama kapalı, işlev yüklenmekten yoksun” olduklarını dile getirir. Cengiz’in örnek verdiği “hiçbir saf akıl” görülmeyen Ece Ayhan’a ait şu dizeler kendisini haklı çıkarır: “Ve korkunç taş gülmeler muhlis’te / gibi merdivenli bir sokak uzatmış” (“Çapalı Karşı” 62).

Gerçeküstücülüğün anlık şiir deneyini ifade etmeye çalışan fakat bunda başarısız olan Muzaffer İlhan Erdost’un “Bir Şey Söylemeyen Şiir” (50), İlhan Berk’in “Şiir bir şey anlatmaz” (Aktaran Memet Fuat 12); Sezai Karakoç’un

“(Ben)’in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir” ve Cemal Süreya’nın Novalis’ten ödünç aldığı “Şiir alışkanlıklara karşı bir yayılım ateştir” (Aktaran Cengiz 50) gibi propagandacı söylemleri, İkinci Yeni’nin kabul edilmesini hızlandırmıştır. “Şiir bir başkaldırıdır” diyen Neruda gibi Cemal Süreya da “Şiir anayasaya aykırıdır” (49) der. Fakat anayasa, gelenek, devlet gibi her türlü oluşumu reddeden Dadaizm, bunu 1918 yılında yayımladığı manifestosuyla ilan etmişti. Sonra Gerçeküstücülük bu red geleneğini devraldı. İkinci Yeni’nin herhangi bir manifestosunun olmamasının yarattığı boşluk, bu sloganlarla kapatılmış, her slogan bir madde olarak, yazılmamış İkinci Yeni manifestosunda yerini almıştır. Sloganlar, düşünsel düzeyi yeterli olmayan insanların ezberlerinde tuttıkları söz gruplarıdır. İkinci Yeni şairleri ancak bu sloganlarla okuyucuya ulaşabilme şansını elde etmişlerdir. Bundan dolayı Metin Cengiz, *Cemal Süreya: İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü* adlı kitabında “yeni olan hakkında kimse[nin] net bir düşünceye sahip” olmadığını, Muzaffer Erdost’un söylediklerinin “bugün açısından oldukça geri olmasına karşın o gün için de oldukça tepki çekici olduğu kadar amacından uzak” (60) olduklarını dile getirir. Bunun nedenini ise “şiir dilinin özellikleri ve modern şiirin farklılıklarını konuşmak için ülkemizde ne yazık ki oldukça erken bir dönem” (63) olmasına bağlar. Memet Fuat da *İkinci Yeni Tartışması* adlı kitabında, İkinci Yeni’nin ortaya çıkışını şöyle anlatır:

Gerçek şu: Batıda doğan, gelişen eskimek üzere olan bir yeniliği gördüler, önce yadırgadılar, sonra alıştılar, havasına girdiler, benimsediler, dilimize şiirimize aktardılar. Yani bu doğrudan doğruya bir akıl işi. Yani bu işte aramak, bulmak, akli aşan yaratıcı bir hava içinde olmak gibi şeyler yok (13).

Memet Fuat burada İkinci Yeni'nin tamamen planlı, tasarlanmış bir eylem olduğundan söz etmektedir. Bu eylemin planlı olmasına karşın, içerikte “aklı aşan” mutlakı arayan bir şiir deneyi söz konusu değildir. Ona göre “aramak”, “bulmak” gibi gerçeküstücü eylemler, İkinci Yeni’de mevcut olmamıştır.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı kitabında “Gerçekten, poetik ve estetik meseleleri ele alışımız, hâlâ çeviri ağırlıklıdır. Hemen hemen çeviri düzeyindedir” (92) der. Gerçeküstücülüğün de yazınımıza girmesi çevirilerle olmuştur. Fakat Adnan Benk’in “Batı terimlerini incelemeden aktarma” (“İkinci Yeni’nin Aktarma Özgürlüğü” *Edebiyat Yazıları II* 562) durumu dediği bu çeviriler, Memet Fuat gibi eleştirmen ve Cemal Süreya gibi şairler tarafından eksik bulunmuşlardır. Cemal Süreya şöyle der: “Tanzimat’tan bu yana Türk şiirinin Batı şiirine gereğinden fazla koşullandığı söylenir. Doğrudur bu. [...] Türkçede dünya şiirinin bir laboratuvarı yaratılmıştır. Çeviriler kötü de olsa, çevirilenlerin çoğu gereksiz de olsa, böyle bir sonuç çıkarmıştır ortaya. Bu durum Türk şiirine ek bir şiirsel “otofinansman” kazandırmıştır” (Aktaran Cengiz 131). Cemal Süreya’ya göre yeni şiirin yaratıcıları Gerçeküstücü şairlerdir: Rimbaud, Lautréamont, Cendrars, A. Jarry, Apollinaire, Jules Laforgue, Max Jacob, Éluard, Lorca, Robert Desnos (42). Diğer taraftan Memet Fuat da, bu noktada önemli iddialarda bulunur: “‘Batı şiirine borcum büyüktür’ diyen İlhan Berk’in kaynaklarını araştırmak için, İngiliz şiirini gözden geçirince, şairlerimiz arasındaki gırgır konuşmalarda ‘İkinci Yeni yanlış çevirilerde doğmuştur’ gibi takılmalar yapılmasının pek de dayanaksız olmadığını gördüm” (113). İlerleyen sayfalarda ise Memet Fuat, İlhan Berk’in “baştan beri ilkeleri sıral[adığını], kuralları koy[duğunu], ama içinden geldiği gibi, tam anlamıyla ‘keyfine göre’ şiir yaz[dığını]” dile getirir (115).

İkinci Yeni'nin tasarlanmış, örgütlü bir hareket olduğu İkinci Yeni şairlerinin propagandalarından da anlaşılabilir. Cemal Süreya, genç eleştirmen Atilla Özkırımlı'ya *donneler* verir, yol gösterir: “Bizden biri olarak, [onun] edebiyatımızı yeniden değerlendirmesi gerekiyor [...] Bizim kuşağın edebiyat tarihçisi kimi yazacaktır? Bizi elbette” (Aktaran Cengiz 76). Yalnızca Atilla Özkırımlı'ya değil, aynı zamanda Muzaffer İlhan Erdost'a da öğütler vermektedir. Ona “seni yavaş yavaş adamdan sayacaklar, oku” demiştir (Aktaran Cengiz 137). İkinci Yeni şairlerinin hedefi bellidir: İkinci Yeni'yi kabul ettirmek. İlhan Berk'in söyleşilerinde “ben” yerine “biz” (115) demesi de bu çaba kaynaklıdır. Oysa 1960 yılına girerken, İlhan Berk'ten başka ortada İkinci Yeni olduğunu kabul eden kimse yoktur (Fuat 91). Metin Eloğlu bu durumu şöyle anlatır: “O samur hırkayı üstüne alıp övünen bir ozana rastlamadım daha. Bu ilkesiz, gerekçesiz, akımın belli başlı savunucuları, örnekçileri de yok” (Aktaran Fuat 47).

Sadece şairler değil, eleştirmenler de Batı'daki düşünceleri yeni olarak okuyucuya sunmuşlardır. Örneğin, insan bütünselliğini yakalamaya çalışan Gerçeküstücü deney, İkinci Yeni'nin ortaya koyduğu şey olarak yansıtılmıştır. Mehmet H. Doğan şöyle der: “Bu, insana, gözüyaşlı acımayla bakan bir şiir değil, onu tanıyan, onunla birlikte yoğrulan, onun parçası olan bir şiir olacaktır, olmaktadır şimdiden. Direnişin, sevginin, TÜMEL insanın şiiri” (Aktaran Cengiz 128). Oysa insan bütünselliğini yakalamaya çalışan bir şiir zaten o dönemde mevcuttur.

Ülkeye yalnızca bir dil olayı olarak sokulan Gerçeküstücü pratik, İkinci Yeni'yi kelimeyi yüceltme gibi sonuçlara götürmüştür. Asım Bezirci, bu konuda şöyle der: “Kelimeye bu kadar güvenmek, bağlanmak ister istemez ‘görüntü yapma gayreti, özentisi, hatta hastalığı olarak sonuçlanmaktadır” (Aktaran Cengiz 37). Birçok genç şair, Cemal Süreya'nın deyişiyle “yapılan tanımlamalardan çıkararak

yazmaya başla[mıştı]” (40). Dolayısıyla bu atılan sloganlar İkinci Yeni’ye varlık alanı açmakla birlikte, izlerçevredeki gençleri de yanlış yönlendirmekteydi. Metin Cengiz, Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki “Şiir geldi kelimeye dayandı” sözünü, şairin şu cümleleriyle açıklıyordu: “Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden anlamlarından uğrattıyorlar” (54). Mehmet H. Doğan, İkinci Yeni’nin, “özgürlük ve bilinç yoksunluğu yüzünden gitgide daha biçimci bir görünüş almaya başladı[ğın] (Aktaran Cengiz 116) söylerken anlatmak istediği de tam bu kelimeleri baş tacı eden yaklaşımdı. Ahmet Oktay’ın deyişiyle “şiire gerekli olan lirizm mekanik imajizme” (Aktaran Cengiz 117) indirgenmişti. Gerçeküstücülükteki otomatizm, şiirimizde ne yazık ki “mekanik imajizm” olarak ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla Türk şiirinde İkinci Yeni yalnızca dilsel ve biçimsel bir kırılma idi.

Memet Fuat, Garip manifestosu ile yazılan Garip şiirinin birbirini tutmadığını söyleyerek önemli bir tespitte bulunmuştu (*İkinci Yeni Tartışması* 41). İkinci Yeni şairlerinin attığı sloganlarla, İkinci Yeni şiiri arasında da böyle bir uyumsuzluk vardır. Yapılan tanımlamalarla yazılan şiirler örtüşmez. Cemal Süreya, yapılan tanımlarla yazılan şiirin örtüşmediğini şu cümlesiyle kabul eder: “Birçok genç şair şiirin kendisinden değil, yapılan tanımlardan yola çıkarak yazmaya başladılar” (Aktaran Eroğlu 57). Metin Cengiz ise bu yanılığın şöyle ifade eder: “O dönem İkinci Yeni’yi tartışan bütün eleştirmenlerin, hatta kafa karıştırıcı sözleriyle yeni şiir için talihsiz sayılan değerlendirmelere yol açan şairlerin bugün ne denli haksız olduğu gün gibi ortadadır” (117). Fakat bu haksız olmanın İkinci Yeni şairleri için fazla da önemi yoktur, önemli olan İkinci Yeni şiirin kabul görmesidir. İkinci Yeni şiiri savunulmanın aksine bir şey söyler, anlamlıdır; rastlantısal bir şiir değildir. Cemal Süreya, bu ikilemden ve tutarsızlıklardan ötürü yaşadıklarını şöyle

anlatır: “Soldan faşist diyenler, sağdan ahlaksız diyenler, komünist diyenler... Yeteneksiz diyenler... Aynı yörüngede oldukları halde belki de bilinçsizlikten, kargış düzenler... Lanetlenip durduk” (118-9). Görüldüğü gibi döneme büyük bir bilinçsizlik ve karmaşa hâkimdir. Cemal Süreya, “Yazarların görüşleri” olan fikirlerin İkinci Yeni’ye aitmiş gibi gösterildiğini dile getirir: “Bu arada çok kötü ve donmuş bir İkinci Yeni şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinde yapıldı” (Aktaran Cengiz 119). Mehmet H. Doğan, “şiiirdeki bu yenileşme ve değişme, şiiire kazandırılmak istenen bu duyarlık, ona hazırlıksız ve bilinçsiz katılan birtakım taklitçileri tarafından yanlış anlaşılır” (27) der fakat bu tespitinde bir hata vardır. Yeni şiiir yanlış anlaşılmaktan önce, yanlış anlatılan bir şiiirdir. Hâlâ şiiirimizde yan yana gelmeyecek kelimeleri, Oktay Rifat’ın deyişiiyle “ birbirine yabancı sanılan kelimeleri” yan yana getirmeye çalışanlar varsa, bu İkinci Yeni’den bize kalan mirastır. Behçet Necatigil, sonraki nesilleri de etkileyen bu yeni şiiir yapısını kıyasıya eleştirir:

Bir şiiirin “Birinci Yeni”nin güzeli, gelişmişii değil de “İkinci Yeni”nin ilkeli, durulmamışii olduğunu şu özelliklerinden anlıyorum: Belli bir temaya sarılmamış, boşta imgeler yığını. Peş peşe, itiş kakış doluşan, birbiriyle ilgisiz, sayıları arttıkça şiiiri güzelleştireceğii sanılan tıkız, konserve imgeler. Sözcükleri kümeleştirmede, isim sıfat takımları kurmada inadına terslikler. Sağduyuyu, mantığı, sözün gelişini hiçe sayış. Kesik kopuk, uyuşmaz parçalardan kör mozaikler. Karanlıkta kısık kopuk, bunlu yarım konuşmalar, sayıklamalar. Kaos. Doludizgin, uzak yakın hayaller evreninin düşlerde iç içe, bilinçaltı alabora oluşu. Mahşer. Baş son belirsizliğii... Ve sonunda iş bölümünden yoksunlukları yüzünden

yazık olmuş, telâşların kurbanı, satırlarda serili, ölü sözcükler
 (“Birinci Yeni’nin Güzeli, İkinci Yeni’nin İlkeli” *Düzyazılar II* 27).

Burada yapılan farklı bir okuma ile, “kör mozaikler” Gerçeküstücülerin oynadığı Nefis Ceset oyununu; sayıklamalar, rüyayı; bilinçaltı alabora oluş, bilinçdışının günyüzüne çıkışını; ölü sözcükler ise İkinci Yeni şiirin Gerçeküstücü bir şiir olmakta başarısız olduğunu gösterir. Behçet Necatigil, İkinci Yeni şiirin gündelik gerçeklikle bağ kuramadığını, dahası iç gerçekliği de yakalayamadıklarını dile getirmektedir. Örneğin Ece Ayhan’ın “Bir Geyik Resmi” şiiri farklı bir şiirdir fakat insanın herhangi bir gerçekliğini tespit etme yetisine sahip değildir: “Resneli Niyazi geyiğini de getirmiştir Amasya’dan İstanbul’a. Ağaçlık bir kuru muşambası” (209). Ebubekir Eroğlu, Ece Ayhan şiirinin kaynakları konusunda “gizli anlamları deşmeye yönelik merakını Yahudi tipojisiyle ve Ortodokslukla birleştirdi[ğini]” dile getirir. Öte yandan, bilindiği gibi hikmetli sözler gizli anlamlar ihtiva ederler, derinliklerinden ötürü açık oldukları söylenemez. Dolayısıyla her kapalı olan deyiş de bu hikmetli sözlerle bir ortaklığı paylaşır. Kapalı olmakla hikmet taşımak yanlış bir anlayışla eş tutulur. Aslında bu anlayış Gerçeküstücülüğü öğrenmeye çalışan ama Gerçeküstücü olamayan İkinci Yeni şairlerinin bir avantajıdır. Sonuç olarak kapalı olmak, Gerçeküstücü olmak anlamına gelmez. Gerçeküstücülük yazınımızda tam anlamıyla kavranılmadığı için, kapalı olan her şair ya da kapalı yazma biçimi Gerçeküstücü olarak kabul edilmiştir. Gerçeküstücülüğü “gerçekliğin hayal edilişi ve kavranışının yeni bir biçimi” (16) olarak tanımlayan Adonis, *Sûfizm ve Sürrealizm* adlı ufuk açıcı kitabında, Gerçeküstücülüğün alımlanması konusundaki sıkıntılara şöyle değinmiştir: “Kültürel halkalardaki insanlar Sürrealizme şaşkınlık ve alayla bakmışlar ve geleneksel estetikle ters düşen herhangi bir şeyi sürreal olarak isimlendirmişlerdir” (16). Adonis’in de öne sürdüğü gibi Gerçeküstücülük,

geleneksel olmayanın, fantastik olanın, kapalı olanın, olağanüstü olanın bir etiketi hâline gelmiştir.

Yeni şiir, kapalı olmasının yanında izlerçevre tarafından “gerçeklikten kaçış” olarak görülüyor ve eleştiriliyordu. Türk yazınında 1950’li yıllara gelinceye değin, “gerçeklik” sözcüğü çoğunlukla nesnel gerçekliğe, toplumsal olaylara işaret etmekteydi. Yeni şiirin “gerçeklikten kaçış” olarak görülmesi, bunun kanıtıdır. İkinci Yeni şiiri bundan dolayı toplumcu kanattan da tepkiler almıştır. Kemal Özer, “Şiir Ayrıntıda Boğulur” adlı yazısında bu konuda tepkisini dile getirenlerdendir: “Arkayapı olarak bakıldığında yaşamı yansıtmayan sahte derinlikler, nesnel karşılığı olmayan sorunsallar” (*Acı Şölen* 163). Kemal Özer, İkinci Yeni şairlerinin iç gerçekliği de yansıtamadıklarını ileri sürmektedir. İç gerçekliği yansıtamayan şiir Gerçeküstücü olarak düşünülmemeyeceğinden, Kemal Özer aslında bu şiirin Gerçeküstücü olamayacağını da ileri sürmektedir. Önceki sayfalarda Behçet Necatigil’in de aynı fikirlere sahip olduğu belirtilmişti. İkisinin düşüncelerindeki öne çıkan ortak nokta ise bu şiirin bütünlükten yoksun olmasıdır. Kemal Özer’in “şiirlere tek tek bakıldığında dizeler arası, imgeler arası kopukluk” diye nitelendirdiği bu durum, yeni şiirin ne içsel ne gündelik gerçeklikle herhangi bir temsiliyet ilişkisi içerisine girmemesi anlamına gelmekteydi.

İkinci Yeni’ye karşı olduğu düşünülen Memet Fuat, İkinci Yeni’ye ne karşı ne de ondan yana olduğunu belirttiikten sonra yeni şiiri “anlama çabası içinde” (27) olduğunu dile getirir. Memet Fuat, İkinci Yeni’deki “anlamsızlık” konusunu açıklık-kapalılık olarak algılamış, kapalılığı ise “içerik bakımından büyük bir kolaylık” (42) olarak görmüştür. Çünkü ona göre “insanoğlunda ‘bilmece çözme tutkusu’ diye adlandırılabilen bir tutku vardır” (35). Hatta bunun için İngilizcedeki karşılıklarını bile okuyucuya aktarmıştır: *Obscure, difficult, irrational* (27). Oysa

Gerçeküstücülerde anlamla kastedilen şiirin anlamlık oluşu diğer bir deyişle önbelirlenimli, tasarlanmış olmaması idi. “Şiir deneyi” (İlhan Berk, 52) gibi Gerçeküstücü terimler ortalıkta dolaşmasına karşın, içerik konusunda büyük karmaşalar yaşanıyordu. Fakir Baykurt, bu durumu şöyle açıklıyordu: “Sanatçılarımızın çoğu yeryüzünde olan biteni anlayamamanın acısını çekiyor” (Aktaran Fuat 61). Memet Fuat’a göre “anlamsız olmayan” bu yeni şiirin “aykırılıkları Türk şiirine İkinci Yeni’yle gelmiş, alışık olmadığımız bir yöntemin uygulamasından kaynaklanıyordu” (123). Bu, İlhan Berk’in “şiir deneyi” dediği otomatizm idi. Türk şairlerinin doğadan içsellığe yönelmesi bu yöntemle hız kazanmıştı. Buna karşın Gerçeküstücü yöntemle alakasız olan öntasarımlı, anlamlı bir dil kullanmakta idiler. İkinci Yeni konusunda hem şair tarafından hem de izlerçevre tarafından yaşanan bu karmaşaların nedeni ise teorinin Batı kaynaklı, pratiğin ise buna oranla yerli olmasıydı. Batı yalnızca bir başvuru noktası olarak kalmış, yerel algı üzerinden İkinci Yeni şiiri üretilmiştir. Diğer bir deyişle Gerçeküstücülük ülkemizde evcilleştirilmiş, kısmi edinmelerle edebiyatımıza serpinti hâlinde sokulmuştur. Bu durumu Ahmet Oktay, “Türk Şiiri ve Modernizm” adlı yazısında şöyle açıklar: “Dünya şiiri ile Türk şiiri arasında hem düşünsel / içeriksel hem de biçimsel / yapısal açıdan küçümsenemeyecek bir ara vardır. Tarihsel olarak bakıldığında, Türk şiirinin kendi zamanının ruhunu tam olarak anlayamadığı görülür” (*Sombahar* 12 19). Ahmet Oktay, “Onların günün batı şiiriyle ilişkilerinin de kısmî olduğu gerçeküstücülüğü değerlendiriş biçimlerinden anlaşılıyor” (21) dediği Garip ile birlikte, İkinci Yenicilerin de Batı ile ilişkilerinin kısmî olduğunu savunur. Bunun nedenini ise şöyle anlatır: “Öyle yaşamıyordu Türk şairi ve farklı sorunları vardı” (22).

İlhan Berk, “İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir” başlıklı yazısında “Batı’nın iki büyük şiir çizgisi” olduğunu dile getirir: Birincisi “Edgar Poe, Baudelaire, Mallarme, Valery çizgisi şiir anlayışı” yani saf şiir anlayışı; İkincisi ise “Arthur Rimbaud ile Lautréamont’dan başlayarak Henri Michaux’ya, Dylan Thomas, e. e. cummings’e uzanan, usdışıcılık, gerçeküstücülük, gizemcilik, zor şiir diyebileceğimiz şiir anlayışı” (*Şairin Toprağı* 93). İkinci Yeni şiirin kaynaklarını ise bu şekilde ortaya koymuş olur. İlhan Berk’in İkinci Yeni’nin ilkelerini ortaya koyduğu bu yazısı okunduğunda, aslında bu ilkelerin öncelikle Batı şiirinin ilkeleri olduğu anlaşılır. Örneğin “[İkinci Yeni] ozanın[ın] kurduğu sentaksla ilgili bir dil”dir derken serbest çağrışımın getirdiği sözdizimi kastedilir. İlhan Berk’in deyişiyle bu “öndüşünceye karşı oluş” (“Öykü-konu”) tur. Bu da “anlatılmayan şiiri” yani öykücü olmayan şiiri getirir. Oysa İkinci Yeni şiiri anlatımcı, öyküleyici bir şiirdir. Cemal Süreya’nın “Gül” şiiri buna örnek olarak verilebilir. Burada anlatımcı olmayan tek dize sonucusudur: “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (12). Çünkü burada, sözcükler değil imgeler konuşur. Şair de René Waltz’ın dediği gibi “‘görüntüyle düşünen’ bir yaratıcıdır” (Alıntılayan Berk “İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir”). İlhan Berk, ayrıca “İkinci Yeni’nin görüntü anlayışı” ise “karışık ve devimsel görüntüdür” der. Bütün bu söylemler *otomatizmi* işaret etmektedir. Fakat İlhan Berk’in Gerçeküstücülerden ayrıldığı nokta ise şöyledir: İlhan Berk, İkinci Yeni şairlerinin “soyut dili bulmak için [dili] zorl[adıklarını]” dile getirir. Oysa Gerçeküstücü düşüncede “dili bozmak” bir amaç değil, bir sonuçtur. Bu da yazınımızda Gerçeküstücülüğün etki alanının sadece dilsel alanda kaldığının bir ispatıdır.

Özdemir İnce, yazın ve sanat akımlarının, “toplumsal değişimlerin belirtisi olduğu kadar yazınsal ve sanatsal sağlığın da simgesi” olduğunu dile getirir

(“Gelenekten Yararlanmak’ Merakı Üzerine” *Tabula Rasa* 96). Bu doğrultuda Cemal Süreya da, “şiiirde azalan verimler kanunu” olduğunu söyler ve devam eder: “Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer (“Folklor Şiiire Düşman”). Mehmet H. Doğan’ın “duyarlık, teknik, dil, yapı ve öz bakımından tamamen ayrı bir şiiir” (“İkinci Yeni Şiiir” *Papirüs* 41) olarak gördüğü İkinci Yeni şiiiri, yeni insanın da şiiiridir. Gerçeküstücü terminoloji ile söylersek “tümel insan”ın şiiiri (M. H. Doğan, “İkinci Yeni Şiiiri” *Papirüs* 41 Kasım 1969). Muzaffer İlhan Erdost, “Edebiyata Çevrenin Etkileri” adlı yazısında bu yeni insanı şöyle anlatır: “İnsan kendi yalnızlığına terk ediliyor. Bir çeşit çözülme. Görülüyor ki yarı-sömürgeleşmeğe açık hızlı bir kapitalist gelişme, yeni bir insan tipi yaratıyor” (Alıntılaman Doğan). Ebubekir Eroğlu ise “İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna doğru şiiirin dönüşümü sırasında hâkim olan, belki de özlenen duygu, “relax” hâlidir” (37) derken, Muzaffer İlhan Erdost’la çalışmaktadır. İkinci Yeni şiiiri Eroğlu’nun dile getirdiği gibi bir “confor” şiiiri değil, umutsuzluklar, hayata tutunma, hayal kırıklıkları, karmaşa şiiiridir. Ahmet Oktay’ın ifadesiyle yeni şiiir “sevginin, korkunun, ölümün, isteğin, dehşetin, elden kaçırılanın kaynağında yeşermeye çalış[an]” bir şiiirdir (Alıntılaman Doğan). Özdemir İnce’ye göre ise İkinci Yeni şiiiri “Türk Cumhuriyet toplumunun iç çelişkilerinin (doğu-batı, devletçilik-kapitalizm, birey-toplum, vb) belirginleşmeye başladığı, tüm kurumlarıyla sarsıldığı bir bunalım döneminin şiiiridir” (“İkinci Yeni” *Ne Altın Ne Gümüş* 33). Nitekim Turgut Uyar’ın “şiiir çıkmazdadır çünkü insan çıkmazdadır, sorunlar çıkmazdadır” savı, bu fikirleri doğrular niteliktedir (“Çıkmazın Güzelliği” 88).

Değişen toplum ve insan, dilsel kırılmayı hızlandırmıştır. Cemal Süreya'ya ait olan “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” (“Folklor Şiire Düşman” 136) ile Edip Cansever'in “Mısra işlevini yitirdi” (“Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” 114) gibi ifadeleri bu dilsel kırılmayı işaret etmektedir. Edip Cansever, yeni şiirin eski şiirin yoksun olduğu “dirimsel bir şiir anlayışı gerçekleştirmek[te]” olduğunu ileri sürer. Ona göre İkinci Yeni şiirden önce “katkısız bir yaşamdan gelen sahilik (authenticite) ve bu sahilliğin pekiştirilmesi yerine, başka başka yaşam biçimlerine öykünme vardır.” Bundan dolayı yeni şiirin yapısında “bilinçli, özgün vurucu düşünce-yaşam birliğinin yer alması gerekiyor. Burdan da araştırmacı ve diyalektiksel bir sıçrama... Dışavurumcu bir düzenlatım...” Nihai amaç ise yeni anlayışla şiirimizin “yerellikten doğacak bütünselliğe ve bir evrenselliğe yerleştirilmesi.” Edip Cansever, diğer İkinci Yeni şairleri gibi kalıpları reddetmekte kalıplar yerine sözü yani iletişimsel (gidimli) dil yerine şiirsel dili tercih etmektedir. Hilmi Yavuz'un ifadesiyle artık “Şiir Dil değildir. Sözdür” (“Şiir İçin Küçük Tractatus” *Yazın, Dil, Sanat* 1996 107). İnsan psikolojisinin şiire dâhil edilmesiyle artık “cümle tavrı takınıyor, insanlaşıyor” Şiirdeki ölçütler değişiyor: “Mısra yerine devinim, mısrayı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak!” Edip Cansever'in bu ifadesi, usu reddeden Gerçeküstücülüğün, İkinci Yeni'de mevcut olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Sezai Karakoç, “Vaftiz adı: İkinci Yeni” olan ve toplumsal değişimle gelen bu yeni şiiri “Yeni-Gerçekçi şiir” olarak adlandırmış, onu “salt yaşama şiiri” olarak tanımlamıştır. Gerçeküstücülüğün mottosu olan “Yaşamak ilk prensiptir” ilkesi ile şair, Edip Cansever'in tersine akli ve düşüncüyü reddetmiştir. İkinci Yeni şairlerinin yeni şiirin neliği açısından aynı fikirde olmadıkları buradan da anlaşılabilir. Bununla birlikte Sezai Karakoç, Gerçeküstücülüğün İkinci Yeni'deki kısmi etkisini şöyle

ifade eder: “[İkinci Yeni] yer yer akıl dışına kaçar, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur” (“Yeni-Gerçekçi Şiir: ‘İkinci Yeni’”). Şair, bu etkinin “yer yer” ve “bazı bazı” olduğunu iddia eder. Bu da İkinci Yeni’nin Gerçeküstücülüğün araçlarını keyfi ve bilinçsiz olarak kullandığına, bütünsel değil parçacı olarak ondan yararlandığına işaret eder. Bu doğrultuda, Tuğrul İnal da Garip şiiri konusunda “Gerçeküstücülük ve Orhan Veli Şiiri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi” adlı yazısında bu etkinin “dizgesel ve bağdaşık olduğunu söyleme[nin] neredeyse olanaksız” (161) olduğunu haklı olarak öne sürer.

Orhan Veli’nin, Muzaffer İlhan Erdost’un, Sezai Karakoç’un, yazılan şiiri “yeni” olarak adlandırmaları dünyada esintileri görülen “yeni şiir” dalgasından ötürüdür. Apollinaire’in yeni şiire bir yol haritası çizen “Yeni Ruh ve Şairler” adlı 1918 yılında yayımladığı yazısında yeni şiir, “İç ve dış doğanın araştırması, hakikate tümüyle hevesli olmak” olarak görülür. Ona göre “Şair, yeni sevinçler icat eden kişidir”, “Yeni ruh güneşin altındaki her şeyi araştırmaktan geri durmaz.” Dolayısıyla şairlerimizin şiiri “yeni” olarak adlandırmalarının, dünyada etkisi süren bu dalga ile olduğu söylenebilir. “Yeni” aslında ihtiyaç duyulan bir değişim arzusunun adıdır.

Öte yandan “Birinci veya İkinci Yeni” adlandırmasının bazı eksiklikleri vardır. Yazınımızda çevirilerin yarattığı sıkıntılar kadar tanımlamaların yarattığı sıkıntılar da mevcuttur. “Yeni” olanın ne olduğu tanım içinde yanıtı bırakılmıştır. “Yeni” sözcüğü bir sıfattır fakat burada isim olmuştur. Garip’e örneğin “Birinci Yeni Gerçekçi” gibi bir ad verilseydi, tanımın kendisi daha açıklayıcı olurdu. Ayrıca Yeni, eski olmayan anlamına geldiğinden eskiye göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla yeni şiir denildiğinde, eski şiirin ne olmadığı bilinmelidir. Yeni şiir her ne kadar eskiyi barındırmasa da tanımı barındırmaktadır. “Yeni” sözcüğü eskiyi

merkez aldığından, eskinin büyük otoritesi adlandırmadan da okunabilir. Yapılan adlandırmanın eksikliği konusunda Ebubekir Eroğlu şunları söyler:

Şiir hareketine “İkinci Yeni” gibi yapay bir ad yerine tanımlayıcı bir ad verilseydi, söyleyişin aldığı yeni biçim mesela modernleşme niteliğini yansıtan bir sıfatla anılsaydı, ayrıntılardaki çeşitlenmeyi de dejenere olduğu yahut aşıldığı yerleri de bir tanım çerçevesinde anlamak daha kolay olurdu (42).

II. Yeni'nin Garip'e tepki olarak ortaya çıktığı geçmişten günümüze söylenmektedir. Aslında şiirdeki değişimler yalnızca muhalefet amacı taşıyan olgular değildir. Toplumsal değişimlerle şiire yansıyan yeni gereksinimler, yeni olana olanak verir. Muhalefet etmek, önceki akımı aşmanın yeni olanı yazına sokmanın bir yoludur. İkinci Yeni, Garip'e Garip'in önceki şiir anlayışlarına verdiği kadar bir tepki vermemiştir. Garip şiirine hakkı teslim edildikten sonra, ona muhalefet yerine Garip şiirini eleştirmiş, değerlendirmiştir. Cemal Süreya'nın Orhan Veli hakkındaki övgü dolu konuşması buna örnektir:

Orhan Veli, şiirimize yüzyıllarca egemen olan romantizmi yıkan, somut ve belirgin bir hümanizmi sanatımıza getiren adamdır; İlk kentli halk ozanıdır o, ilk laik Türk şairi, şiirimizde ironi sanatının ilk büyük temsilcisi, yapıtında ‘organik ilişkiyi’, ‘estetik bütünlüğü’ kuran ilk şairdir.

Fakat Cemal Süreya, Orhan Veli'yi “sınırlayan[ın] şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başla[ması]” olduğunu ileri sürer. Görüldüğü gibi burada keskin bir muhalefet ve reddetme yerine, bir eleştiri mevcuttur. “Küçük adam” motifinden “küçük an” motifine evrilen bu süreç, farklılıklar barındırdığı kadar kendi içinde yakın bağlar da kurar. Bu açıdan Garip ve

İkinci Yeni arasında bir çatışma değil, modern şiir birikiminin devamlılığının olduğu söylenebilir. İkinci Yeni şairlerinin Orhan Veli'nin yaptıklarını reddetmek yerine takdir etmeleri de bunun göstergesidir. Muzaffer İlhan Erdost'un şu sözleri bu ifadeye destek niteliğindedir: "İkinci Yeni, kendini varlaştırmak için bir şeyi yıkmıyordu. Kendini katıyordu şiire" (113). Bu, İkinci Yeni'nin büyük bir şiir birikimine neler kattığı ile ilgiliydi.

C. Eleştirmenlerin Söyledikleri

İkinci Yeni hakkında eleştirmenlerin düşünceleri başından beri taklide dayandığı, yapmacık olduğu, insanımızı, gerçeğimizi dile getirmekten uzak olduğu noktasında toplanır. Adnan Benk, İkinci Yeni'yi "gücünü dadadan almaya özenen son kapılanma denememiz" olarak görür ve şöyle der:

[İ]şe kendilerinden, kendi özgürlüklerinden başlayacakları yerde, başka bir toplumun koşullarına karşı gösterilen tepkiyi, ancak o toplumun düzenlerini yıkmak için yontulan araçları, işlenen kuramları aktarmaya kalkıştılar. Uğradıkları bozgun, ise herhangi bir gereksinmeyle girişmemelerinden ileri geldi. Batılı davranışın özünü, ister istemez, soysuzlaştırdılar ("İkinci Yeni'nin Aktarma Özgürlüğü" *Eleştiri Yazıları II* 560).

Yalçın Armağan, bu eleştiriler karşısında İkinci Yeni'yi "bir taklit değil, Avrupa şiirinin geçtiği deneyimi bilen ve Türkiye'nin özgül koşullarından beslenen bir hareket" (127) olarak tanımlar. Oysa İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya bu iddiaya tamamen karşı çıkar ve şöyle der: "Atilla Özkırımlı, İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülükten daha bir 'bilinçli' olarak yararlandıkları kanısında. Bu düşünceye katılmıyorum. İkinci Yeni'yi başlatan ve ona sonradan katılan şairler

Gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı” (“Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı” 135). Görüldüğü gibi İkinci Yeni şairleri aslında “Avrupa şiirinin geçtiği deneyimi bilen” şairler değillerdi. Ancak bilinçsiz de olsa bir yönelim mevcut idi. Adnan Benk, bu durumu bizim “akıncı ruhumuz” a bağlar: “Bizim akıncı ruhumuz [...] kimimizi de, kırk yıllık bir gecikmeyle de olsa ister istemez dadacılara ya da dadanın bir kolu sayılan gerçeküstücülüğe sürükleyecekti” (559).

Yalçın Armağan, ayrıca eleştirmenlerin Orhan Koçak’tan alıntılarını “hep oraları referans gösterme gereği duymakta” olduklarını dile getirir ve bu tür değerlendirmelerin Nurdan Gürbilek’in “yokluk tespiti” saptamasına çıktığını söyler. Bu değerlendirmeler İkinci Yeni’nin içsel dinamiklerine dikkat çekmesi açısından önemlidir fakat İkinci Yeni her ne kadar bu etkileri dönüştürmüş ve “buraya özgü bir pratik yaratma yolunda yürüm[üş]” olsa da bu, onun kaynaklarını görmemezlikten gelmek anlamına gelmemelidir. Gerekli olan tutum ne “oralarda” üzerinden giderek bir “yokluk tespiti”ne varmak, ne de İkinci Yeni’nin Batı’dan edindiklerine gözlerini kapatmaktır. Nitekim Yalçın Armağan’ın kendisi de “Garip’in sürrealizm bağlantısı onu yalnızca bir ‘kaynak’ olarak kullanmasıdır” (107) diyerek “oralarda”ın önemine işaret eder. Öte yandan “oralarda”ın önemine Orhan Veli’den bu yana şairler söylemlerinde açık olarak işaret etmektedirler. Örneğin İlhan Berk, *Gerçeküstücülük* adlı kitabının giriş yazısında bunu şöyle ifade eder: “Ben Gerçeküstücülükten çok şey öğrendim. Başkaları da öğrenecektir” (6). Bu eleştirmenlerden kaynaklanan bir kuruntu değildir. Dolayısıyla İkinci Yeni’yi anlamak için, buraları buralarla anlatmaya çalışmak da yetersiz bir çaba olarak kalır.

İkinci Yeni şairlerinin de Gerçeküstücülüğün Türkiye’de alımlanması gibi döneminde dirençle karşılaşması ve zaman zaman Divan edebiyatının uzantısı olması gibi nefret söylemleriyle karşılaşması dikkat çekici bir benzerliktir. Bu

söylemlerle Divan şiirine duyulan nefret, İkinci Yeni şiirine eklemeye ve İkinci Yeni şiiri yok sayılmaya çalışılır. Hem Divan şiirine karşı, hem de Batı'daki edebi akımlara karşı bir nefret ve reddetme "alışkanlığı" devam etmektedir. Bu durum, içinde bulunulan sosyal ve öznel ikilemin bir yansıması olarak görülebilirken; aynı zamanda yeni olanı anlamlandırma çabasının bir parçası olarak da okunabilir. Asım Bezirci, Divan şiirinin "ayrı bir çağın ve çevrenin ürünü" olduğunu ve bundan dolayı "İkinci Yeni'yi Divan şiirinin aynısı ya da uzantısı sayma[nın] doğru olmayacağını savunur (50). Asım Bezirci bu noktada İkinci Yeni'nin neden Gerçeküstücü bir şiir olarak okunamayacağını da yanıtını vermiş olur. Batı'nın İkinci Yeni tarafından kaynak olarak alınmasına karşın, İkinci Yeni'de Batı'da rol oynayan dinamikler Türk sosyal yapısında mümkün olmaz yahut farklı biçimlerde ortaya çıkar. Türk modernleşmesi Gerçeküstücülüğü kendi diline çevirerek, evcilleştirerek, kendi idrak süzgecinden geçirerek ülkesine sokmuştur. Bu yüzden "İkinci Yeni yanlış çevirilerden doğmuştur" gibi tartışmalar zaman zaman gündeme gelmiştir (Memet Fuat *İkinci Yeni Tartışması*). Gerçeküstücülüğün bu kısmî alımlanması, İkinci Yeni şairlerinin poetik yönelimlerini belirlemelerinde etkili olmuştur.

Çağdaş eleştirmenlerimizden Memet Fuat anlamsızlığı konu edindiği "Yeni Şiiri Anlamak" adlı yazısında, Fransız lettrist şair M. G. Pomerand'dan ve bizde de Asaf Hâlet Çelebi'den, İlhan Berk'ten örnekler vererek İkinci Yeni'nin anlamsızlığından bahseder; anlamsızlığı savunan Oktay Rifat'tan uzun bir alıntı yaparak anlamsızlığın savunulan önemini tartışır. Oktay Rifat, Memet Fuat'ın kendisinden alıntılacağı yazıda, anlamsız şiirin "bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin ta kendisini vermeye çalış[tığından]" ("İkinci Yeni Tartışması" 30) söz etmektedir. Memet Fuat, İkinci Yeni hakkında yazdığı ve *İkinci*

Yeni Tartışması adı altında topladığı kitaptaki yazılarında, İkinci Yeni'yi yalnızca Lettrizm ile ilişkilendirecek; bu akımı anlam dolayımında “anlamsız şiir”, “bir şey söylemeyen şiir”, “kapalı şiir”, “yenilik” tanımları ile tartışacak; Gerçeküstücülükten tek sözcükle bile söz etmeyecektir.

Asım Bezirci ise, dış etkileri Ahmet Haşim ile başlatır, onun düşüncelerinin Simgeciliğin (Sembolizmin) izlerini taşıdığını belirtir. Bezirci, Haşim'in Mallarmé'yi tanıtırken kullandığı “tasvir, talim, tarif ve hitabet şiirleri ancak nesrin birer müterreddi şeklidir” (47) sözlerine dikkat çekerek bu görüşün İlhan Berk'te de olduğunu ve İkinci Yeni'yi “aşağı yukarı” aynı sözlerle savunduğunu söyler. Aynı sayfalarda Tahsin Saraç'tan aldığı alıntıyla, İkinci Yeni akımının Gerçeküstücülük etkisinde olduğunu belirtir; Adnan Benk, Ömer Faruk Toprak, Demir Özlü vb. yazarların “İkinci Yeni'nin Batı taklidi bir şiir hareketi olduğunu” (48) ileri sürdüklerini vurgular. Tahsin Saraç'ın, Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'nin Batı taklidi olduğu konusunda inancını pekiştiren sözleri şöyledir:

İkinci yeni nedensiz ve köksüz bir Batı taklididir. ‘Çok taklit eden hiç yaratmaz’ sözü vardır Frenklerin. İkinci Yeni hepten taklit olduğu için bir yaratması yoktur. (...) Neymiş, beyler bunalmışlarmış! Dil düzenine, us düzenine, her şeye başkaldırıyorlar... Üstelik bu da yepyeni bir şeymiş gibi ortaya atılıyor. Birtakım şeyleri öğrenmekte en geç kalanlar, onları en önce biliyorlarmış gibi akım öncülüğüne falan gidiyorlar. Oysa us düzenine başkaldırmalar, tâ 1912'lerde Dada akımıyla, 1924'te Sürrealist Manifestosu'yla çoktan atılmıştı ortaya. Anlamı reddetmeler, çok daha önce Lettrisme akımıyla çoktan denenmiş, hatta başarısızlığı saptandığı için, sönüp gitmiştir (48).

Asım Bezirci bu sözlere verdiği önemi “T. Saraç’ın bu yargılarında büyük bir gerçek payı bulunduğu inkâr edilemez” (48) sözleriyle belirtir ve İkinci Yenici bazı şairlerin kimi sözlerini alıntılayarak Tahsin Saraç’ın yargılarını destekler:

Nitekim bazı veriler de bunu doğrular. Örneğin, İ. Berk İkinci Yeni’nin Batı’daki usdışı ‘şiir çizgisine katılmasını, onu uzatmasını’ önerir. O. Rifat ise daha da ileri gider, Batı şiirini taklit etmeyi salık verir: ‘Son zamanlarda sanatımızın bir yaratma çağına girdiği söylenir. Boş söz. Daha Batı sanatını doğru dürüst anlamış değiliz; nasıl olur da anlamadığımız bir alanda yeni bir şey yaratabiliriz? Bence, taklit yoluyla Batı sanatçılarına erişelim, bize şimdilik yeter. Bu arada yaratıcı taklitçiler de çıkarsa onlara ne mutlu (48).

Asım Bezirci, İlhan Berk ve Oktay Rifat’ın sözlerinde İkinci Yeni’nin Batı taklidi olduğunu gösteren kanıtları bulmuştur. İlhan Berk, Tahsin Saraç’ın Lettrizm hakkındaki anlamsızlıkla ilgili olumsuz yargısını savunmaktadır. Oktay Rifat ise doğrudan Batı taklitçiliğini önermekte, bu yargısı İlhan Berk tarafından da desteklenmektedir.

Asım Bezirci’nin Adnan Benk, Ömer Faruk Toprak, Demir Özlü’nün, daha çok da Tahsin Saraç’ın aynı doğrultudaki düşüncelerini kabul ederek yargılarını bu ön kabulden yaptığı görülür. Asım Bezirci, Gerçeküstücülüğün ne olduğuna dair bir inceleme yaparak İkinci Yeni şairlerinin İkinci Yeni hakkındaki tanımlamalarıyla karşılaştırmalı ve çözümlemeli bir okuma yapmamıştır. Bunun yerine, adı geçen yazarların yargılarını doğru olarak varsaymış; bu yargıları ve Gerçeküstücülük ile ilgisi olmayan Mallarmé gibi bazı şairlerin şiir hakkındaki düşünceleriyle, Lettrizm, Dadaizm gibi Gerçeküstücülükten farklı akımların özelliklerini temel alarak İkinci Yeni ve şairleri hakkında nitelemeye bulunmuştur. Ancak Asım Bezirci, Oktay Rifat

ve İlhan Berk dışında diğer İkinci Yeni şairlerinden yargısını güçlendirecek alıntılar bulamaz ve bu olayı şu cümleyle açıklar: “Gelgelelim, bu iki öncü dışında Batı şiirini taklidi düşünen kimse çıkmaz” (48) Buna karşın cümlenin devamında, şu sözleri etmekten kendini alamaz: “Gerçi, O. Rifat ile İ. Berk’in Batılılaşma yolundaki çabaları öbür şairlerce ilgiyle izlenir, hatta örnek alındığı da olur, ama bu, her zaman taklit doğrultusunda yürümez. Daha çok etkilenme ve yararlanma sınırları içinde kalır”. Asım Bezirci “etkilenme ve yararlanma sınırları içinde kalır” biçimindeki bir ön kabule dayanan yargısını, *Çok Kapılı Oda* Adlı kitabında “Ayrık Otları” adlı yazısında çarpıcı bir şekilde ortaya serer:

Kimi gençler, daha doğrusu ağabeyler de yenilik diye Batı şiirinin geçirgilerini (maceralarını) sürüyorlar önümüze. Dadacılık, gerçeküstücülük, harfçilik (lettrisme) gibi geçmiş akımların etkilerini “kırık dökük ve bölük pörçük” aktarıp sürdürmeği deniyorlar. Ama bu etkileri aşmak şöyle dursun, onları tutarlı ve anlamlı bir birleşime bile sokamıyorlar. Öyleyken, “non-sens, inconscient, ecriture automatique” gibi görkemli sözcükleri dillerinden düşürmüyorlar. Böylece kendilerini okurlara bir “yenilik öncüsü” diye tanıtmaya çalışıyorlar. Yazık ki, işin iç yüzünü bilmeyen bir takım delikanlılar da bu aktarmacıların ardına takılıyorlar. Adı geçen akımların Batı’daki en güzel, en başkaldırıcı örneklerini okuduktan sonra, yurdumuzdaki bu cılız, bu tutarsız uyduruları görmek usanç veriyor insana, üzüntü veriyor (93).

Asım Bezirci bu sözleriyle ülkemizde Gerçeküstücülük akımının olmadığını açık bir biçimde söylerken, bu akım adına teorik alanda yapılanları “kırık dökük ve bölük pörçük”, şiir olarak ise “bu cılız, bu tutarsız uydurular” nitelemesiyle yetersiz gördüğünü belirtmektedir. Yazılan şiirlerin anlamlı bir birleşim oluşturmadığını,

basitçe kopya etme, yineleme olarak görmekte, bu doğrultudaki çabaları bu akıma bir yamanma olarak kabul etmektedir.

Suut Kemal Yetkin de, *Şiir Üstüne Düşünceler* adlı kitabında yer alan “Gerçeküstücülük ve Ötesi” adlı yazısında, Asım Bezirci ile aynı fikirdedir: “[Gerçeküstücülük ile ilgili kitapların üzerinde] durulsaydı, bu kitaplar belki bir ilgi uyandırır, birbirini tutmayan ve kafayı zonklatan sözde yeni’ci şiirlerimizin, özellikle Fransa’daki asıllarından birer çıkartma olduğu daha açık olarak anlaşılırdı” (55). Suut Kemal Yetkin, bu sözleriyle modern şiirimizin Avrupa’dan bir “çıkartma” olduğunu ileri sürmektedir.

Cemal Süreya ise Atilla Özkırmılı’nın İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülükten “bilinçli” bir şekilde yararlandıkları iddiasına kesinlikle karşı çıkar:

İkinci Yeni’yi başlatan ve ona sonradan katılan şairler Gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı. Yine de bu şairlerin ürünlerinde gerçeküstü öğelere sık sık rastlanmıştır. Parça Parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak. [...] “Edebiyatımızda Gerçeküstücülük olmadı; İtalya’da Yugoslavya’da İspanya’da Paraguay’da Venezuela’da Arjantin’de Kolombiya’da rastlanan biçimde bir akım belirmedi (“Gerçeküstücülük ve Türk edebiyatı” 135).

Cemal Süreya’nın sözleri de oldukça açıktır, Gerçeküstücülüğün İkinci Yeniyi başlatan (İlhan Berk’i ve Ece Ayhan’ı kast etmektedir) ve ona sonradan eklenen (Oktay Rifat’ı göstermektedir) şairleri tarafından bilinmediğini altını çizerek vurgulamaktadır. Ancak Cemal Süreya’nın yukarıda adı geçen İkinci Yenici şairlerinin şiirlerinde Gerçeküstücü öğelere "sık sık" da olsa rastlandığını söylerken, bu etkilenmenin yönemsiz, rastlantısal hatta karakuşi olduğunu dile getirmektedir.

Selâhattin Hilâv, *Gerçeküstücülük* adlı E. Ertem, O. Kutlar ile birlikte hazırladıkları kitabın giriş yazısında önemli bir saptamada bulunur. Gerçeküstücülüğün “zararsız hâle girmeye başlamış, zamanla evcilleşmiş ve başkaldırdığı toplumun kullandığı bir araç durumuna düşmüş” olduğunu dile getirir. Bu “başarısızlığın” nedenini ise “gerçeküstücülüğün, düşünceyle gerçek arasındaki bağıntı sorununda, maddeci ya da düşüncü (idealiste) görüşler arasında kesin bir seçim yapmamış olmasın[a]” bağlar (10). Selâhattin Hilav, Gerçeküstücülüğün tüm bunlara karşın “şiir bakımından yüzyılımızın en önemli hareketi” olduğunu; günümüz şairlerinin bu şiir deneyini ilk önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduklarını; gerçeküstücü şiirin günümüz duyarlılığına yetmediğini dile getirir. Oktay Rifat’ın “Gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği kelimelerin bu konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapma” düşüncesini gerçeküstücülüğün “eksik ve sığ” bir tanımlaması olarak görür (11). Selâhattin Hilav, “Gerçeküstücülük” adlı yazısında Gerçeküstücülüğün, “şiir bakımından, yüzyılımızın en önemli akımı” olduğunu dile getirdikten sonra, günümüzde hiçbir şairin, “Gerçeküstücülüğün şiir deneyinin önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten” gelemeyeceğini söyler. İlerleyen sayfalarda ise Asım Bezirci ve Suut Kemal Yetkin’le aynı yönde olan fikirlerini beyan eder: “Bağlı olduğumuz kültür çevresinde ise, sanat ve edebiyat, genellikle kurulu düzenden yana ve resmi olma çabasında. Yalnızca ‘yenilik’ hareketleri var, aktarma ve bir ‘başkasına benzeme’ söz konusu” (14). Hilâv, bizdeki kültür çevresinde sanat ve edebiyatı “başkaldırı” açısından değerlendirmekte, “kurulu düzene” bağlı, hatta resmi olma çabasıyla nitelenmektedir. Bu değerlendirmeler Gerçeküstücülüğün usa, mantığa, sisteme karşı köklü başkaldırısıyla taban tabana zıttır.

Mehmet H. Doğan da *Şiir ve Eleştiri* kitabındaki “Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri” adlı yazıda, İkinci Yeni üzerindeki gerçeküstücü etkinin sınırlı olduğunu şu cümlelerle bildirir:

İkinci Yeni'nin varsa gerçeküstücü yanı yalnızca şiir diliyle “imge” ile sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülerin neredeyse anarşizme varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı- belki bir tek Ece Ayhan dışında- İkinci Yeni'de hiç olmayan şeylerdir. İkinci Yeni ile ilişkisi hâlâ tartışmalı olan Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* döneminde hedeflediği şeyse, gerçeği değiştirmek değil, “gerçeğin düzeninde yapamadığımız değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki düzeninde yaparak” onu, unuttuğumuz yüzüyle ortaya çıkarmaktır (57).

Mehmet H. Doğan'ın bu düşüncesi, aradaki etkileşimi sadece imgeye indirdiğinden; şiirin rastlantısal olduğunu ve anlamsız olduğunu savunan İkinci Yeni poetikasındaki Gerçeküstücü izleri görmemek anlamına geleceğinden ötürü yetersiz bir açıklamadır.

İkinci Yeni'nin isim babası Muzaffer İlhan Erdost ise, “şiiri kelimelerle yapma[yı], yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları (imkânları) deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlere varmak” (*İkinci Yeni Yazıları* 49) olarak tanımlamıştır. Oktay Rifat da *Perçemli Sokak* önsözünde aynı doğrultuda “birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek[in] unuttuğumuz yüzüyle karşımıza çıkaca[ğını]” ileri sürer. Bu açıklamaların yeni bir gerçeklik arayışı ile sarfedildikleri açıktır. Oysa ana kaynak olan Gerçeküstücülükte “kelimeler arasındaki olanakları” ortaya koymak bir yöntem değil, sonuçtur. Bu açıklamalardan anlaşılın İkinci Yeni'nin, “yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları (imkânları) deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlere varma[yı]” mutlakın aranışı

olarak değil, poetik bir inşa olarak gördükleri gerçeğidir. Kelimenin yalnızca dilbilgisel bir araç olan kelime olarak kalması, imgenin gösterenleri olarak, bir üst gerçeğe işaret edemeyeceğinin düşünülmesi, İkinci Yeni'nin neden Gerçeküstücü olarak alımlanamayacağını da ortaya koyar. Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı kitabındaki “Kılıç” adlı şiirden alınan şu dize Oktay Rifat ve Muzaffer İlhan Erdost'u doğrulamakla birlikte, yeni olanı ise sözdizim sapmasında görmektedir: “Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk” (*Bütün Yort Savul'lar* 77). Burada okuyucu insana dair “yeni” bir gerçekliğin bulgulanmasına değil, bir gerçekliğin gizlenmesine, örtükleştirilmesine şahit olur. Buradaki yenilik sözdizim kırma yönteminde yatmaktadır. Bu sözdizim kırma yönteminin dilin olanaklarını geliştirdiği doğrudur fakat İkinci Yeni bu olanaklara bir kanal olarak kalmış, insani gerçeğe ulaşmak konusunda gerçekçi bir tavırdan ziyade -avangard olmasından ötürü- mekanik ve aşırı bir tavır sergilemiştir. Diğer bir deyişle içsel bir deneye değil, ağırlıklı olarak dilsel bir deneye sahne olduğu söylenebilir. “İkinci Yeni'nin çok moda olduğu dönemlerde [kendisinin] Dağlarca okumayı yeğle[diğini]” belirten ve bu konuda önemli tespitleri olan Hilmi Yavuz, İkinci Yeni şiirinin kendisine “çok temelsiz bir şiir gibi görün[düğünü]” söyledikten sonra İkinci Yeni'nin “Söz'ü bir sentaks meselesi olarak almış” olduğunu ifade eder:

Şiirin bir ‘söz’ sorunu olduğunu, abartılı örneklerle de olsa o gündeme getirmiştir. Ama sözü başat kılmak için kullanılan yöntem fazla abartılı gelmiştir bana. Söz'ü bir sentaks meselesi olarak almışlardı. Doğruydu bu. Ama bunu çok aşırı bir kullanıma, uç noktalarına götürdüler. Zaten bunun sakıncalarını görüp İkinci Yeni'yi başka düzlemlerde yeniden-üretme becerisini gösterenlerdir, bugün ikinci Yeni'nin tarihini yapanlar (*Şairin Zihin Tarihi* 86).

Oktay Rifat'ın, “gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak” olarak dile getirdiği sentaks meselesi, gerçekliğe çok basit yaklaşıldığının göstergesidir. Bu ifade ayrıca Gerçeküstücü düşünce ile çelişir. Çünkü Gerçeküstücülük, gerçeğin değiştirilebilir olduğuna inanır, “hayatı değiştirmek”, “dünyayı değiştirmek” birincil hedefidir. Oktay Rifat ayrıca dilbilimsel gerçeklikle nesnel gerçekliği bir tutar ve “kelimeleri kullanmak, göz önüne birtakım görüntüler getirmek, gerçekle oynamak, gerçeği kurcalamak birdir” der. Bu doğrultuda şiir, bir “kelime arajmanı” olarak düşünülmektedir. Oysa Gerçeküstücü anlayışta kelimeler, kelime olmaktan çıkmış, yeni deneyimlenen bir gerçekliğin imgelerinin gösterenleri olmuşlardır. Gerçeküstücülüğün önde gelen şairlerinden Paul Éluard'ın aşağıdaki dizeleri, insan bütünselliğini yakalamaya yönelik şiire bir örnektir:

Evren-Yalnızlık

(...)

Geceden utanmak

Ne canlılar var yeniden bulunacak

Ne ışıklar var söndürülecek

Sana Görüş adını vereceğim

Çarparak çoğaltacağım hayalini (*Gerçeküstücülük Örnekler 91*)

Perçemli Sokak önsözünde şiir “bir görüntü sanatı” olarak tanımlanır. İmge, görüntü sanatı değildir. İmge, tek başına kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan, iki gerçekliğin yaklaştırılmasıyla elde edilen, yeni ve anlamlı bir bilgidir. İmge ayrıca gizli gerçeklere nüfuz etmemize olanak veren şiirsel bir araçtır. Şiiri “bir görüntü sanatı” olarak ifade etmek, onu sinematografik öğelere indirgemek, dolayısıyla eksiltmek anlamına gelir. Türk şiirinde, şiiri başka bir sanatla tanıtmaya

yaygın bir kabul olagelmıştır. Ahmet Haşim'in şiiri "söz ile musiki arasında olan fakat sözden ziyade musikiye yakın olan bir lisan" olarak tanımlaması gibi, Hüseyin Cöntürk de Ece Ayhan söylemlerinden hareketle bu şiirin "atonal müzik" gibi anlaşılması gerektiğini söylemiştir (*Çağın Eleştirisi I* 184). Ece Ayhan, "Atonal bir devrim olarak nitelendiriyorum bu olup bitenleri" der (*Dip yazılar* 84). Muzaffer İlhan Erdost da "Bir Şey Söylemeyen Şiir" adlı yazısında İkinci Yeni şiiri "bir kilim deseni" (50) ile benzerlik kurarak anlatmak yolunu seçmiştir. Şiir ve motifler arasında bir tutarlılık olmamakla birlikte, motifler yalnız göze ve görsel olana; sözcükler ise hem görsel hem işitsel ve daha birçok duyuya gönderimde bulunur. Şiiri şiir dışındaki sanatlara yani mimariye, dokumaya, müziğe başvurarak anlatmak, diğer bir deyişle şiiri şiirin araçları dışındaki ifade yöntemleriyle anlatmak şiiri yetersiz bulmak anlamına geleceğinden şiirin neliğine dair bilgi vermek adına yararsız bir çabadır. Oysa İkinci Yeni şairlerinin kaynak olarak aldıkları Gerçeküstücü şairlere göre sanatçı, bilinçdışının verilerini tespit ettiği ölçüde asıl şiiri meydana getirir, aslolan mutlak'ı aramaktır. Necip Fazıl Kısakürek'in poetikasında öne sürdüğü gibi şiir, "mutlak hakikati arama işidir" (*Çile* 144). İkinci Yeni şairlerinin aradıkları tek mutlak, yeni bir dil bulma çabasıdır.

İkinci Yeni şiirin etkisi dışında kalmayan Behçet Necatigil'in İkinci Yeni şiirine mesafeli olduğu anlaşılrsa da, 1955'ten sonra şiirini İkinci Yeni etkisiyle değiştirmiştir. Her yeni şiirin "derinlerdeki içgüdülerin, tutkuların yeni biçimlerde verilmesi" (*Düzyazılar II* 78) olduğunu düşünen Necatigil, İkinci Yeni şiiri konusunda hoşnut değildir. Şiiri "bize el koymuş, içimize taş gibi oturmuş olayları, olguları, biçimlere kalıplara dökme işi" olarak gören (52) şair, bütünlüksüz, imge salatalarıyla dolu, gerçekliği ve yaşanmışlığı olmayan kaotik atmosferdeki bu yeni anlayıştan rahatsızdır. Kendisi "küçük ama toplumsal yaygın realite ve yaşantıların

şairi”dir. Poetikasında, realizmin kendisi için onur olduğunu söyler (100). İkinci Yeni ise “Her şiirinde boca ettiği karman çorman sözcükler mahşerinde yeni biçim diye gözü dönmüş, özü görmeyecek ve temelli insandan kopup gidecektir” (*Düzyazılar II* 27). Necatigil’in, kendisiyle yapılan başka bir söyleşisinde sorulan “*Arada ve Dar Çağ* kitaplarınızda İkinci Yeni etkisinden bahsedilebilir mi?” sorusuna verdiği yanıt, manidardır: “Kendimin dışında bir şiiri yazmadım hiç, yazamam da” (36) Dolayısıyla şair, bu şiir anlayışını insanın dışında ve uzağında görmektedir.

İkinci Yeni, “dilde ve görüntüde bir çağdaşlık çizgisi, bir ortak temel” (Mehmet H. Doğan “İkinci Yeni Şiir” 3) olarak ortaya çıkmıştır. Eski şiirin imgesiz, derinliksiz, basit, konuşma dilinden uzaklaşıp bir şiir diline varma çabaları başarıyla sonuçlanmış, eski şiirdeki söyleyiş rahatlığı bozulmuş, böylece okuyucu şiir karşısında uyanık kılınmıştır. Artık şiirde verilen gerçeklik, dış dünyada kolaylıkla bulunan bir gerçeklik değildir. Turgut Uyar, İkinci Yeni’den önce yaşananları şu şekilde özetler: “Dilin şiirde ayrıca bir imkânlar gömüsü hattâ şiirin sadece bir dil meselesi olduğu akla bile gelmiyordu” (Aktaran Doğan 11). Gerçeküstücülüğün aksine şiir, İkinci Yeni tarafından yalnızca “bir dil meselesi” olarak görülmekteydi.

BÖLÜM IV

İKİNCİ YENİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ARASINDAKİ BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

İkinci Yeni ile Gerçeküstücülük farklı koşullarda, farklı kültürel coğrafyalarda ortaya çıkmış, farklı dönemlerin ve yılların ürünleridir. Türkçeye çevrilen en erken çalışmalardan biri S. Hilâv, E. Ertem, O. Kutlar'a ait olan ve 1962 yılında yayımlanan *Gerçeküstücülük* adlı kitaptır. Önce Birinci Yeni (Garip), sonra İkinci Yeni ile sanat ve edebiyat ortamına giren Gerçeküstücülük hakkındaki bu ilk kitap, Gerçeküstücülüğün anavatanında ve diğer ülkelerde hızla yayılıp ortadan kalkmasından yaklaşık bir yarım asır sonra derlenmiştir. İlhan Berk'in hazırladığı *Gerçeküstücülük* adlı kitap ise oldukça yakın zamanlarda 2005'te yayımlanmış, geç bir üründür. Dolayısıyla yazınımızda Gerçeküstücülük üzerine kitapların çıkması yaklaşık yarım asır sonra gerçekleşmiştir. İkinci Yeni'nin başladığı dönemlerde Gerçeküstücülük sonlanmak üzeredir. André Breton, akımın dönemi hakkında şunları söyler: “[Gerçeküstücülük] köklerini hayatın içine daldırır ve şüphesiz

tesadüfi olmayarak, bu devrin hayatının içine. Çünkü ben bu hayatı gökyüzü, bir saatin sesi, soğuk, bir keyifsizlik gibi anekdotlarla dolduruyorum” (63).

Walter Benjamin’in “tinsel akım” olarak gördüğü Gerçeküstücülük, İkinci Yeni tarafından daha salt dilsel bir olgu olarak algılanmıştır. Gerçeküstücü terimler, İkinci Yeni şairlerince cımbızlanmış ve akımı üstlenmek amacıyla kendi yararlarına olacak şekilde kullanılmışlardır. Şiirde “İmge”, “anlamsızlık”, “rastlantısallık” gibi konular, İkinci Yeni tarafından tartışılmaya açılmıştır. Gerçeküstücü olarak gösterilen çoğu şairin akımla yakından ilgisinin olmadığı açıktır. İlhan Berk, Gerçeküstücülükten en çok söz eden şair olarak, bu çabayı gösterenlerin ilkidir. İlhan Berk’in Gerçeküstücülükten alınan terimlerle, akımı kendisine mal etme çabasında olduğu anlaşılmaktadır.

İkinci Yeni’deki imge algısı ile Gerçeküstücülükteki imge algısı farklıdır. İlki birbirine anlam bakımından uzak iki sözcüğün yan yana getirilmesiyle ortaya çıkar. Gerçeküstücülerde ise anlaktır, otomatik yazıyla imgeler kendilerini kabul ettirir, şaire imgeler hükmeder. Gerçeküstü anlayışta, imge kendiliğinden gelir, tasarlanmaz, kurulmaz. Bilinçaltından sökülüp gelirler. Breton şöyle der: “Gerçeküstü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden despotça gelir, çünkü Baudelaire’in güncelerinde söylediği gibi ‘istem güçsüzdür artık ve yetenekleri yönetmez. Onlara göre dil de bir düş içindedir. (Aktaran Erdoğan Alkan “Gerçeküstücülük Bireyin Ayaklanması” *Varlık* 5).

Şiirin rastlantısal olması ise otomatik yazı kaynaklıdır. Anlık olan imgeler rastlantısaldır. İkinci Yeni’de ise böyle bir durum söz konusu değildir. İmgeler, Ece Ayhan’ın aşağıdaki şiirlerinde olduğu gibi hem anlamlı hem de planlıdır:

Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında

Bir teneffüs daha yaşasaydı,

Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür

Devlet dersinde öldürülmüştür (“Meçhul Öğrenci Anıtı” 123)

Görüldüğü gibi burada rastlantısal bir söylem sözkonusu değildir. Bir mesele ele alınmakta ve işlenmektedir. Bu şiir, Muzaffer İlhan Erdost’un savunduğu ezber bir cümle olan “Bu şiir bir şey söylese söylediği raslantısaldır” (50) gibi bir şiir değildir. Yani Muzaffer İlhan Erdost’un savunduğunun tersine “ozan, bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya git[miştir]” (50). Dolayısı ile İkinci Yeni’de teori ile pratik çatışma hâindedir ve İkinci Yeni’nin anlaşılması konusunda sıkıntılar yaşanmışsa bir nedeni de budur. Bunda büyük pay Muzaffer İlhan Erdost’un İkinci Yeni şiirini oluşturmaya çalışırken ortaya koyduğu kısıtlı açıklamalarıdır. Zaten Muzaffer İlhan Erdost, 1982 yılında yaptığı bir söyleşide kendi eksikliğini şu cümlelerle kabul eder: “Eski Yunan düşünürlerini okuyor, ama onları bir bütün olarak kavrayamıyordum. Varoluşçuluğun bazı ilkelerinde, dünyayı ve insanı bulgulamak gibi bir sanrıya kapılıyordum. Ya da Fröydçülüğün birçok şeyi çözebileceği sanrısına da” (91). Dolayısıyla, Gerçeküstücülükten alınan düşünceler, İkinci Yeni’de “yeni” olarak ortaya atılmış, o dönemde Batı düşüncesinden habersiz olan, dil bilmeyen birçok insan bunu yeni olarak karşılamıştır.

Gerçeküstücülük, tutkunun, insan istencinin, yeni bir insan modelinin önerisidir. “Amaçları köklü bir değişime yöneliktir, başka deyişle, sallantıda bir uygarlığın bize zorla tek doğru gerçeklik diye benimsettiği bir gerçekliği yıkmaktır” (Octavio Paz “Gerçeküstücülük” *Gergedan Dergisi* 124). İkinci Yenicilerin ise insanı değiştirmek, gerçeği değişime uğratmak gibi bir amacı olmamış, yalnızca Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak*’ta yaptığı gibi “kelimelerin yerini değiştirerek gerçekliğin değiştiği” gibi yanılgılara kapılmışlardır. Bu da Gerçeküstücülüğün Türk şairlerince nasıl algılandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Gerçeküstücülükte tür zorunluluğu/sorunu yoktur. Metinde süreklilik yoktur. Türler, söz sanatları birbirine karışır. Özgürlüğü, insan oluşu kısıtlayan her şey bu düşüncenin dışındadır. Şiir, düzyazı olarak ya da şiir formunda yazılabilir, bunu belirleyense bilinçdışıdır. Diğer bir deyişle, içerik yapıyı belirler. İkinci Yeni’de ise otomatik yazı olmadığı için, şiir daha çok dize formunda ortaya çıkmıştır.

Gerçeküstücülük, antikapitalisttir; toplum, din, mantık, estetik ve ahlak karşıtıdır. Gerçeküstücülük, “hem dil hem de yaşam düzleminde isteğin sınırlamalara, kısıtlamalara başkaldırması” (Oğuz Demiralp “Gerçeküstücülüğün Ataları” 128) olarak tanımlanır. Octavio Paz’ın deyişiyle Gerçeküstücülük “İnsanoğlunun kendi yazgısını kendi belirleme gücünü etkin kılmak” (124) ister. Antonin Artaud, insanın içine düştüğü mevcut çaresizliği şu şekilde betimlemektedir: “Ama pek çok göstergeden görülüyor ki, bizi eskiden yaşatan hiçbir şey artık tutunmuyor, hepimiz deliyiz, umutsuz ve sayrı. Ve bizi karşı gelmeye çağırıyorum” (“Metinler” *Yazko Çeviri* 4 141).

Gerçeküstücülük, ayrıca bir yöntemin akımıdır, İkinci Yeni ise böyle bir yöntemle sahip değildir. Ayrıca İkinci Yeni’nin toplumsal sorunlara bir çözüm getirmek gibi şiiri aşan bir yanı olmamıştır. Öte yandan Ece Ayhan dışında İkinci Yeni’de toplumla uyuşmazlık, alışılmış gerçekleri hor görme gibi yadsıyıcı bir tavır da görülmemiştir. Bu durumu Muzaffer Erdost, şöyle ifade eder: “İkinci Yeni olayında ne siyasal baskıdan kaçış ve ne de varolan düzene (statükoya) tepkinin dolaylı bir açıklaması, bilinçli olarak yoktu” (*İkinci Yeni Yazıları* 14). Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni’nin “savaşı, savaşması vardır” der ve bunu şöyle açıklar: “İkinci Yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir” (53). Diğer bir deyişle, İkinci Yeni’nin savaşı kelimelerledir.

Cemal Süreya, “İmgenin varlığı Gerçeküstüne de her zaman olanak tanır” (“Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”) der. Fakat burada “olanak tanır” sözcüklerine dikkat edilmelidir. Bu, imgenin bulunduğu her yerde gerçeküstünün bulunacağı anlamına gelmez. Şair, imge ile gerçeküstüne ulaşır. İmgeyi tümel gerçekliği elde etmek için bir araç olarak kullanır. Gerçekliği farklı bir açıdan temsil eden bu imgeler, mutlakın aranışında bir rehber olurlar. Fakat her imge bunu başaramaz. Özneye gerçeğin bulunduğu yerde ortaya çıkan iç sesle, gerçeklik evcilleştirilir, bu gerçeği kişiye uyarlamamanın bir yöntemidir. Gerçek içinde müdahalesiz duran şair, öz benliğini mekâna yedirerek yeni bir gerçekliğin inşasında pay sahibi olur ve bu gerçeklik artık ona aittir, onun hısmıdır. Böylelikle şair, gerçekliğe dâhil olmanın yolunu bulmuş olur. Yok sayan bir gerçek artık yoktur. Gerçeküstü, teke doğru azalan ve kendini dayatan bir gerçeğe karşı çoğalan mekânlar üreten bireyin yeni tanıştığı bir olanak alanıdır. Oğuz Demiralp bunu şöyle ifade eder: “Nesnelerin renkleri, duyuların işlevleri, sözcüklerin anlamları değişikliğe uğrar. Dünyayı değişik algılamanın yolu aranmakta, böylelikle hakiki yaşamın, yani özne ile nesnenin barışacakları noktanın bulunacağına inanılmaktadır” [...] Şair, “bilinçle bilinçdışı, gün ile gece, düş görünüm ile gerçeklik, düzyazı ile şiir, simya büyücülük ile mantık arasında döner dolaşır. Çıkışı yoktur. Kendinden bir adım uzaklaşmadan bitirir yolculuğunu” (129). Gerçeküstücü düşüncede, merkezde sanatçı değil, insan vardır. Güzel söylemek, gerçek söylemek yerine "duyduğunu" söylemek önemlidir. Gerçeküstücülük, insan algısının, duyusunun merkeze alındığı; gerçekliği değiştirebilecek olanın bu duyu olduğunun anlaşıldığı bir noktadır.

İkinci Yeni şairleri ve bazı eleştirmenler şiiri tanımlarken Gerçeküstücülükten aldıkları kimi anahtar sözcükleri kullanmışlar, bunları kendi

sözcükleri ve düşünceleriymiş gibi okuyucuya sunmuşlardır. Burada çok derinlikli olmayan bir etkilenme ile gerçekleşen bir alımlama söz konusudur. Örneğin Edip Cansever, “Bence şiir bir içgörü eylemidir” (“Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” *Varlık Dergisi*, Mart 1983) der. Cemal Süreya ise imge çılgınlığını “iç ses” aramaya bağlar (Alıntılaman Geçgel “Bir Görüntü Sanatı Olarak Şiir”). Bunlar Gerçeküstücülüğün rüzgârıyla dile getirilen, o birikimden alınan ifadelerdir. İlhan Berk de bir söyleşisinde “nesnenin öznenin yerine geçmesini istiyorum” der (*A’dan Z’ye İlhan Berk* 25). Bu, Gerçeküstücü şiir anlayışının bir yönüyle de olsa şairin poetikasına yansımastır. Çünkü Gerçeküstücülükte nesnelere, insandan bağımsız bir şekilde kabul edilir ve böylece çeşitli anlamlar yüklenebilecekleri görülür. Bu, gerçeği anlamak için koşuttur. Özne işlev ve kimlikten ayrıldığında bağımsız olacak, dolayısıyla yeni bir özne doğacaktır. Bunun dışında 1937’de *Varlık* dergisinin Ekim sayısında Oktay Rifat ve Orhan Veli, “Nefis Ceset” oyunu oynarlar (487). Gerçeküstüyle bağlantıları yalnızca çeviri düzeyinde kalmamış, oyun düzleminde gerçekleşen bir yeniden üretme olarak da ortaya çıkmıştır.

Bu doğrultuda Oktay Rifat’ın da *Perçemli Sokak*’ta yaptığı bir oyundur. Çünkü burada bir “ruhsal kendiliğindenlik” yoktur daha çok “kelimelerin yerini değiştirerek gerçeği değiştirmek” amacı vardır. Bu şiirler, düş ya da çılgınlık anında çıkmış değillerdir. Her türlü denetim bırakılmış değildir. Burada bir deney yapılmış izlenimi vardır. Oktay Rifat, kelimelere birer gerçeküstücü nesne muamelesi yapmıştır. “Nesnel olarak ve gerçek düzleminde başka imgeler yaratmak” için Oktay Rifat, kelimeleri nesne gibi kullanmıştır. Dil bir araç olarak görülmüş, yan yana gelmez gibi görünen iki kelime yan yana getirilmiştir. Nitekim Yves Duplessis bu konuyla ilgili şu bilgileri verir: “Picabia, güzelliğin hiç beklenmedik iki gerecin bir araya getirilmesinden doğabileceğinden söz eder.”

Sonrasında ise asıl önemli olanın teknik değil, esin olduğuna vurgu yapar (81). Burada Oktay Rifat'ın sözcüklere görsel (*visual*) bir muamele yapmış olduğu söylenebilir. Oktay Rifat, şöyle der: “Bir sözün anlamı o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir” (185). Oktay Rifat, kelimelerle bir kolaj denemesine girişmiş, bir deney yapmıştır. Cemal Süreya, onun “bir biçim araştırmasının gereksinimini duymakta” olduğunu dile getirir. *Perçemli Sokak*'taki kelimeler ise “bir kakma sanatıyla yan yana getirilmişlerdir” (“Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi”). Oysa Gerçeküstücülük bir gerçeklik üzerine kuruludur. Anlam kişinin dışında oluşur. Oktay Rifat ise tam tersini söyler: “Bir dilin kelimeleri, birer işaret olarak gerçeği gözümüzün önüne getirmekle ‘ödevlidir’” (Vurgu bana ait). Sözcükler gerçekliğin uzantısı olarak görülürler, gerçekliği bize yansıtmak onların işlevidir. Oysa Gerçeküstücülük, sözcükleri işlev ve yarar dışında tutar. Ahmet Oktay'ın “Gerçeküstücülükle flört” (“Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları” *Yusuçuk* 1980) ettiğini savunduğu Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* önsözünde “Dil bir anlaşma aracıdır” derken, Gerçeküstücülerin aksine dile bir işlev, görev yükler. Bu da önsözün çelişkilerinden biridir. André Breton ise bu konuda şunu söyler: “Düş öğelerini keyfi bir biçimde sadece pitoresk yönden bir araya getirmek, onların gerçekte birer araç olduklarını kabul etmekten daha kolaydır” (114). Gerçeküstücü ürünler, anlık ve bir ön tasarlanmanın ürünü olmayan ürünlerdir, bunlar “anlık olayların krallığı”dır (Duplessis 66). Sanatçının bilinçli çabası görülmez. “Şairin görevi kendi kendine oluşanın bilinçli çabası altında yazmak”tır (70).

İkinci Yeni ise herhangi düşsel bir deneyin parçası olmamış, mutlakin aranişına sahne olmamış; düşü bir bilgi edinme yöntemi olarak görmemiştir. Örneğin İlhan Berk, şiirle bilgiye varmak bir yana, şiirde anlama bile karşı çıkmış, söyleşi ve yazılarında sürekli olarak şiirde anlamsızlıktan dem vurmıştır. Oysa

Gerçeküstücülüğün amacı gerçeklik hakkındaki bilgimizi derinleştirmek, insanı bütünlüğüne kavuşturmaktır. Öte yandan İkinci Yeni, rüya ile bir ilişki geliştirememiş, rüya metinleri üretememiştir. Oysa Gerçeküstücülük, şairi bir metafizikçi ile eş tutar: “Sanatçı, görüşü özgür kılma, düşü doğayla kaynaştırma, olasıyı gerçek gibi düşünme, gerçeküstüyle gerçek arasında ikilik olmadığını ortaya koyma çabalarında bir metafizikçi ile aynı paraleldedir” (Duplessis 81). Bunun yanında Gerçeküstücülüğün Doğu felsefesiyle ortaklıkları da vardır. Bu konuda Yves Duplessis, “Otomatizmin uygulanması[nın], kişinin sınırlı olan ben kavramını yitirmesine yol açan kendini esine bırakışı[nın], Gerçeküstücülüğü Doğu düşüncesine yaklaştırdığı” öne sürer. Doğu düşüncesinin amacının da, “Ben’in öldürülmesi, tüm bencil duygulardan arıtılarak yüce bir Gerçek içinde erimeğe ulaştırılması” olduğunu savunur (94).

Yvonne Duplessis, Gerçeküstücü şairlerin “gerçekleştirebildiklerimizden başka hiçbir şeyi tam olarak anlayamayacağımızı öğreten büyük Hint Bilgelerinin düşüncesine yönel[diklerini]” (98) dile getirir. -Bu noktada kişiyi bütünlüğe kavuşturmaya çalışan ve içsel araştırma yöntemlerinden olan Yoga ile bağlantısı sorgulanabilir.- Bu iki düşünce sisteminde de “İçe bakmak, tüm varlığımızın daha yoğun ve daha anlamlı bir özgürlüğüne temel olmaktadır” (111). Duplessis, gizemcinin, bu mutlaka kavuşabilirken; tanımlanamayanı dile getirmeye çalışan şairin çabasının sonunda umutsuzluğa düşeceğini söyler. Çünkü “şairin metafizik araçları onu bir çıkmaza” sürüklemiştir. Duplessis, gizemcinin “sustuğunu”, ozanın ise “her zaman söze yönel[diğini]” söyler. Şairler, varlığın en uç noktalarını söze dökerler. Bu “mutlaka olan susuzluk” şairlerin ortak paydasıdır. Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülerin bu Mutlak’ı dile getirirken, “bir görev yapma duygusu” içinde olduklarını söyledikten sonra André Breton’un şu sözlerini alıntılar: “Bütün

bildiğimiz, bir dereceye kadar, sözle anlatma yeteneğine sahip olduğumuzdur. Söz aracılığıyla çok büyük ve karanlık bir şey bizden geçip belirginleşir. Bize kesinlikle verilmiş ve şimdiye kadar üzerinde tartışmaya vakit bulamadığımız, bir buyruk bu” (94). Kişi, algı sınırlarını zorlayan bu gerçekliği kendi bilinciyle öteki bilinç arasındaki konuma borçludur. “Bu iç etkinliklerle gerçeğin evrenine inmeye iten” (96) de gerçeğe duydukları nefrettir. Bu içrek düşüncenin ve nefretin, İkinci Yeni şairlerince benimsendiği ve tecrübe edildiği söylenemez. İkinci Yeni’de tinin yanında tene olan ilginin ön plana çıkması cinsellik olarak incelenmişti. İkinci Yeni’de bedenın sırları daha çok cinsellik olarak belirmiş, sözün bu bakir alanı bir mercek olarak kullanılmıştır.

Behçet Necatigil, “Şiir kapatmalarla dolu bir haremi ele güne açmak gibi” (“Şiir Burçları” *Düzyazılar I*, 31) der. Bunun gibi Gerçeküstücüler de insanın en gizli yanlarına eğildiler. Henüz dile getirilmemiş, korkulmuş, çekinilmiş fakat onlarsız insanın tam anlamıyla insan olamayacağı alanları araştırdılar. Şiirin alanının genişlemesi ve insanın kendini tanıma olanağının da artmasıyla Gerçeküstücü düşünce, insana detaylı olarak görmediği bir yanını göstermeye gayret etmiş, çekincesiz bir girişimdir. Gerçeküstücüler, şiirin meşru olmadığına inanırlar. Çünkü toplumun çekincesinin olmasına karşın, şiirin sınırları yoktur. Rene Crevel bu durumu şöyle açıklar: “Şiir bir yerden bir yere, eşyadan imgeye, imgeden düşünceye, düşünceden gerçek olaya köprü kurar. Çalışmanın geçici gereksinimleri yüzünden bir kenara bırakılmış bir başka dünyanın öğeleri arasındaki yoldur” (Alıntılayan Oktay “Yapay Cenetten Dünyaya” 5). Bu “başka dünya” aslında insanın tanımakta en güçlük çektiği nesne olan kendiliğidir. Dış dünyaya duyularımızdan ötürü mecbur bırakıldığımızdan ve bunu alışkanlık edindiğimizden iç dünya, kör, keşfedilmemiş bir alan olarak kalır. Gerçekliğin diyalektik bütünlüğü

içinde var olan insanoğlu, ilk kez bir yöntem olarak Gerçeküstüçülük ile bir içsel deneye girişmiştir. Lionel Trilling, “Freud ve Edebiyat” adlı yazısında, [Freud’un] yetmişinci doğum yıldönümü kutlanırken konuşanlardan biri Freud’u “bilinçdışını bulan adam” diye tanıttınca, Freud’un bu sözü düzelttiğini ve bu unvana hakkı olmadığını belirterek, “Benden önce şairlerle filozoflar bilinçdışını bulmuşlardı, benim bulduğum, bilinçdışını inceleme yöntemidir” dediğini aktarır (354). Gerçeküstüçülük, geçmişte şairlerin ve filozofların farkında olmadan yaptıklarına bir inceleme yöntemi getirmiş olmasıyla önemli bir yerde durur. Freud, bu noktayı çok iyi ifade etmiş; bu durum ilk kez bir yöntem olarak ortaya konmuştur. Bu yöntemle aydınlanan dış gerçeklik değil, iç oluştur. Aragon, bu tanıklıklar sonucunda şu kaniya varmıştı: “Bana ihanet eden ben kendimim” (Abidin Dino “Aragon: Canlı Bir Radar Gibi Dolaştı Durdu” 19).

Şiir, gerçekliği evcilleştirme yolunda bir müdahaledir ve bunu sanatsal araçlarla ve dolaylı olarak yapar. Fakat Gerçeküstücü düşünce bu pratiği doğrudan ortaya koymuş, insana yabancılaşan her mekanizmayı reddetmiştir. Zaafları, çirkinlikleri, sapkınlıkları dile girmeyen insan, gerçekliğin bir izdüşümü olan dilde ve gerçeklikte yarımır. Bunun farkına varan Gerçeküstücü düşünce, insana bütün olma olanağını da sunmuştur. Bu noktada İkinci Yeni’de insanın bütünlüğünü keşfetmek adına yapılan “sistemli” bir çalışma görülmez. İki savaş arasında çirkinliklerin seyrine mecbur bırakılan çaresiz insanın yaşadığı tecrübe İkinci Yeni’de metinlerarası etkilenmenin getirdiği, Batı’dan bize ulaşan yazınsal bir esinti olarak kalmıştır. Kötü olanı ifade etme özgürlüğü, isteklerin dayanılmaz zorbalığı, kanın varoluşsal yanı şairler aracılığıyla dile girmek için bir çekim alanı oluşturmuştur. Fakat Ahmet Oktay’ın belirttiği gibi şu da bir gerçektir: “Lanetli Şairler’in ve ardıllarının büyük ölçüde karamsarlık, yıkım ve ölüm imgeleriyle ve

düşünceleriyle örülü şiirlerinin Türk şiirinde tam anlamıyla karşılığını bulması olanaksızdı (“Türk Şiiri ve Modernizm” 22).

Gerçeküstücülük, insanın özne olarak keşfidir. Bütünselliğini arayan insan, içindeki ayak basılmamış noktaların keşfine çıkar. Yöntem ise kendini tam olarak vermektir. İkinci Yeni’de kendini arayan, bilinçli olarak bütünlüğünü keşfetmeye yönelmiş bir şair modeli ortada yoktur. İnsanın kendini keşfetme yolundaki imkânlarını kullanmasına ön ayak olan bir Gerçeküstücü çabadaki imgenin anlığı, İkinci Yeni’de “şaşırtıcılık” olarak belirlemiştir. Bu da tam anlamıyla okur odaklı bir nitelemedir. Bu şiirin okurdaki etkisi şaşırtıcı olması idi. Bir bakıma bununla, şairin okuru şaşırtma gibi bilinçli bir çaba içinde olduğu öne sürülmekteydi. İkinci Yeni şairlerinin parça parça ve referans vermeden alıntıladıkları Gerçeküstücü düşünce, anlaşılmak isteniyor fakat bir ucundan yakalanmış düşüncelerle akım eksik ifade ediliyor, kimi şairlerce bu düşüncelerden özgün ve ilk kez ortaya konuyormuşçasına bir edayla fayda sağlanıyordu. Örneğin Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* adlı kitabında şöyle der: “Yıkıcıdır şiir. Gayrimeşrûdur. Temizleyicidir. Sürekli bir ihtilaldir” (Alıntılayan Enis Batur “Şiir Devrimi, Devrim Şiiri” *Şiir ve İdeoloji* 43). Oysa bu düşünceler, Batı şiirinde uzun zamandan beri mevcuttur.

Dile getirilmesi gereken diğer bir nokta da İkinci Yeni’de kelimelerin dışında materyal kullanılarak –gazete küpürleriyle vs- yapılmış dile özgü deneysel çalışmaların olmayışıdır. André Breton ve Philippe Soupault’un otomatik yazı yöntemiyle birlikte hazırladıkları “Manyetik Alanlar” gibi herhangi bir girişim de ortaya çıkmamıştır. Yapılan en masum çalışma Oktay Rifat’ın “birbirine yabancı sanılan kelimeleri” yan yana getirdiğini söylediği *Perçemli Sokak* adlı kitabıdır. Bir de İlhan Berk’in anlamı reddetmeye kalkıştığı, anlamsızlığı öne çıkarmaya çalıştığı *Mısrıkalyoniğne* adlı kitabıdır.

Saptanmış olan anlayış düzeninin kırılması, Gerçeküstücülüğün Dada'dan aldığı bir mirastır. Konuşma örgeninin tahrip edilmesi, toplumun sıkıcı dilinden uzaklaşma, dilin her şeyi ifade edememesinin farkındalığı ve bütün bunları bir disiplin aracı hâline getirme, konuşma diliyle olan iletişim kesildiğinde derinlerdeki deneyimlerden gelen öznel bir dil oluşturma girişimi, anlaşılmaz ve erişilmez bir katmana işaret eden dilin ortaya çıkışı, bu mirasın içindedir. Gerçeküstücülük bilinçdışının hükmettiği bu alana yeni sözcükler ve yeni bir biçim önerisiyle gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni ile Gerçeküstücülük'ün dile bakış açılarında kimi benzerlikler gözlenir. Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* adlı kitabında Muzaffer İlhan Erdost'un da *İkinci Yeni Yazıları* kitabında daha önce dile getirdiği düşünceleri aktarır: "İkinci Yeni'nin dil bağlamında getirdiği en önemli çıkışlardan biri 'mimesis'in kırılmasıdır. Dilin doğanın içinden görülmesinden uzaklaşarak, doğanın dilin içinden görülmesi bu gelişmede en önemli etkendir" (Aktaran Özdem "Her Şairin Kendi 'İkinci Yeni'si Vardır" 64). Örneğin İlhan Berk, sözcüklerle elde edilecek yeni "görüntü"lerin peşindedir. Oktay Rifat ise bir dili kullanmayı, "kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin yardımıyla bir şey anlatmak" olarak görür. Oysa André Breton, şairin görme gücünü değersiz bulacak kadar farklı düşünür ve şöyle der: "Ne Lautrèamont, ne de Rimbaud gördüklerini betimleyen yazarlar değillerdi" (*Gerçeküstücülük I* 48). Gerçeküstücü eylem, görmekten ziyade yaşamakla, tecrübe etmekle ilintilidir.

Gerçeküstücü şairlerle İkinci Yeni şairleri arasındaki paralel söylemler İkinci Yeni şairlerinin demeçlerinde –referans vermeksizin- sıkça yer alır. Örneğin İlhan Berk, bu konuda oldukça öne çıkan bir isimdir. Paul Éluard şöyle der: "Yalnızlıkta her nesne, her varlık, her bilgi, her imge, değişmeksizin kendi gerçeğine dönmeyi, artık açınlanacak gizlere sahip olmamayı, kendi yarattığı ortam içinde yaşamını

rahatça sürdürmeyi önceden tasarlar” (“Şiirsel Gerçeklik” *Kül Eleştiri Poetik metinler Özel Sayısı 64*). İlhan Berk ise şöyle der: “[Ozan] Dilin içinden çıkmış, ona bir nesne gözüyle bakmaya başlamıştır” (“Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil” 29). Aşağıdaki ilk cümle ise Dadaizm kaynaklı bir düşüncedir, İlhan Berk şöyle der: “Ozanın, şiiri dilin bir yaratış biçimi yapması da, dille savaşa geçmesi, onunla çarpışması, hesaplaşmasıyla olur (29). Dada bildirisinde ise şöyle denir: “Sözcüğün en geniş anlamıyla, bizler şair geçiniyoruz, çünkü her şeyden önce, en kötü uzlaşma olan dile saldırıyoruz” (“İki Dada Bildirisi” *Modernizmin Serüveni 320*). Şu cümle ise Gerçeküstücü edimin, bir tanımıdır: “Ancak bu zaman, dili kendinin yaptığı zaman, ozanı tanımış oluruz biz” (29). İç etkinliklerle gerçeklerin evrenine giren ozan, dili de kendisine benzetir, evcilleştirir. İlhan Berk’in ayrıca şiiri bir dil olayı olarak görmesi de onun Gerçeküstücü düşünceden ne denli etkilendiğini göstermektedir çünkü Gerçeküstüçüler de dili kullanan herkesi potansiyel bir ozan olarak görürler. Dili kullanan herkes bu alanda otomatik yazıyı kullanarak şiirsel buluşlar yapabilir. Dil, üzerinde buluşlar yapılabilecek bir gömü olarak durur. Turgut Uyar’ın “dili bir imkânlar gömüsü” olarak görmesinin kaynağı da böylelikle açılmış olur (Aktaran Yavuz Özdem “Her Şairin kendi ‘İkinci Yeni’si Vardır” 241).

Dada’dan aldığı miras ile her türlü denetimi reddeden Gerçeküstüçülük, sonunda usun denetimini yadsımayla sona varır. Anlamın da zihin tarafından denetlendiği düşünüldüğünde, şiirden anlamın kovulması anlaşılırdır. Görüldüğü gibi bu tamamen felsefi bir tavidir. Her türlü denetimden kurtulan nesne, kendi olmaya hak kazanmıştır, buna dil de dâhildir. Bu da varoluş için büyük bir özgürlük alanı açmıştır. Öte-gerçeği aramak ve bu öte gerçekte hakiki olana ulaşmak için en yerinde olan tavır, nesneye özgürlük tanımak olacaktır. Çünkü nesnenin

özgürleşmesi demek, insanın nesne hakkındaki bilgisinin artması, insanın bilinçlenmesi demektir. Hakikat, serbest çağrışımla gelecektir. Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması ise, o sanat yapıtının insanın sınırları dışına çıkmış olmasına bağlıdır. Gerçeküstücülüğün İkinci Yeni üzerindeki etkisi Garip'ten İkinci Yeni'ye uzanan bir çizgi üzerinde devamlı olarak sürmüştür. Fakat Salih Bolat, "İkinci Yeni Yazıları" adlı incelemesinde, İkinci Yeni şairleri üzerindeki bu etkinin gecikmiş bir etkilenme olduğunu şöyle açıklar: "Gerçeküstücülüğün akla karşı çıkışı, İkinci Yeni şiirinde yansımaları bulabilmişse, bu durum doğal ve gecikmiş bir davranış olarak algılanmalıdır" (*Duygusal Düşünceler* 142). İkinci Yeni şiirinde ortaya çıkan "akla karşı çıkış" 1916'da Avrupa'da, 1956'dan sonra ise ülkemizde ortaya çıkmıştır. Arada yaklaşık olarak yarım yüzyıl vardır.

Gerçeküstücülük genel anlamda, bir yandan burjuva topluma başkaldırırken bir yandan da insan bilincine düş ve olağanüstünün kapılarını aralıyordu. Bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni ne burjuva bir topluma başkaldırı olarak belirmiş, ne de olağanüstü ve düşün sınırlarını aralamayı kendisine bir amaç edinmişti. Dahası Gerçeküstücü şairler, Lautréamont'un "Şiir bir kişi değil, herkes tarafından yazılmalıdır" (Alıntılıyan Nedim Gürsel "Geleneğe Başkaldıran Üç Şiir Akımı" *Milliyet Sanat* 243 12) sözünden yola çıkarak, şiir uğraşını toplumsallaştırmak, bunu da bir varoluş biçimine bir karşı koymaya dönüştürmek istiyorlardı. İkinci Yeni şairlerinin bu kaygılardan hiçbirini duymadıkları açıktır. Genel anlamda bakıldığında kaygılarının Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözünde belirttiği gibi "birbirine yabancı sayılan kelimeleri" kullanarak "gerçekle oynamak"tır (*Bütün Şiirleri* 185). İkinci Yeni şairleri -özellikle Oktay Rifat- Gerçeküstücülerin bir yöntem olarak kullandıkları sistemi yanlış yorumlayarak kendilerine amaç edinmişlerdir.

Gerçeküstücülerin şiiri toplumsallaştırmak istemelerinin arkasında yatan neden ise Paul C. Roy'un ortaya koyduğu şu amaçtı: “Sürrealizm’in araçları şiir ve resimdir, ama bunlar oldukları gibi anlaşılmalıdırlar: Onların amaçları sanatsal olmaktan ötedir... Onlarla insanın görmesi amaçlanmaktadır” (Alıntılayan Bakkalcıoğlu 1). Zaten André Breton da devamlı olarak bu düşüncenin sanatsal ya da edebi bir hareket olmadığını dile getirmişti. Aragon’a göre Gerçeküstücülük, “yeni bir insan hakları bildirisinin girişimi[ydi]” (Alıntılayan Bakkalcıoğlu 1).

Ayfer Bakkalcıoğlu, “Of Surrealism in Turkey” adlı makalesinde 1974’te Gerçeküstücülüğün Türkiye’de olmadığını psiko-sosyal açıdan ortaya koymuştur: “Türkiye’de Gerçeküstücü bir hareket var mıdır veya hiç olmuş mudur? Sorun budur ve yanıtı da hayır, hiç olmamıştır ve en azından öngörülen gelecekte de Gerçeküstücü bir hareket olamaz” (1). Ayfer Bakkalcıoğlu da, Jean Louis Bedouin’nın fikirlerini tasdik eder, Bedouin *Sürrealizm’in Yirmi Yılı (Vingt Ans de Surrealisme)* adlı kitapta şöyle der: “Türkiye’de Oktay Rifat, Cevdet ve Veli çevirileriyle Sürrealizm’i tanıttılar. Rene Renne’nin verdiği bir bilgiye göre, ki bana doğrulaması olanaksız geldi, *Varlık* adlı bir dergi yayımlayan Sürrealist bir grup mevcut (Alıntılayan Bakkalcıoğlu 1). Görüldüğü gibi bu yazarlar, Gerçeküstücülüğü edebî ya da sanatsal bir hareket değil de sosyal bir fenomen olarak kabul ettiklerinden, Türkiye’de Gerçeküstücülük olmadığı konusunda birleşmektedirler. Ayfer Bakkalcıoğlu, bir toplumda Gerçeküstücülüğün görülebilmesi için bazı kriterlere ihtiyaç duyulduğunu savunur: “Çok fazla değişkenliğin ve katılığın olmadığı sağlam kurulmuş bir sosyal yapı; güçlü bir tüccar ve endüstri sınıfı, diğer bir deyişle burjuva sınıfı; edebî ve sanatsal gelenek ve yüksek eğitim oranı; dinî hoşgörü; mizah duygusu” (2). Ardından da sadece Türkiye’de değil, dünyanın çok az ülkesinde bu kriterlere uygun bir durumun varlığından söz edilebilir olduğunu

savunur. Ona göre Gerçeküstücülük, ekonomik hâli önemsemeyen burjuvanın değerlerini değiştirmeye teşebbüs etmişti; onun tabularını kaldırarak ya da görgü kurallarının ne kadar gülünç olduğunu göstererek toplumu değiştirecek ve hiyerarşiyi ortadan kaldıracaktır (2). Ayfer Bakkalcıoğlu'nun da dile getirdiği gibi, Gerçeküstücülüğün görülebilmesi için bir burjuva sınıfının varlığı öncelikle teyit edilmelidir. O yıllarda köylü oranı yüksek olan Türk toplumunda bir burjuva sınıfının varlığından söz edilmesi mümkün değildir. Modernleşmekte olan Türk şiirinin gözü Batı'nın üzerindedir, çeviriler yapılmakta, çevirilerle birlikte çizilecek yol daha da belirginleşmektedir. Garip manifestosunu formüle edecek akım da bulunmuştur: Gerçeküstücülük. Ayfer Bakkalcıoğlu, "Garip" önsözünden edindikleri izlenimin, Orhan Veli ve arkadaşlarının daha uygun bir akım bulamadıklarından Gerçeküstücülüğü en iyi uzlaşım olarak gördükleri yönünde olduğunu dile getirir (2). Bu noktada bir seçim ya da uzlaşımın ziyade Gerçeküstücülüğün, çevirilerin önderliğinde sempati duyulan bir hareket olduğu için, o dönem Türk şiirinde doğal bir esinlenme alanı yarattığı söylenebilir. Büyük bir saray geleneği taşıyan şiirin görkemli söyleyişi ile vedalaşan Türk okuyucusu ve şairinin, çeviriler aracılığıyla Dadacı ve Gerçeküstücü yöntemi oldukça "garip" bulması da oldukça anlaşılırdır. Örneğin Cemal Süreya'nın "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı" adlı yazısında alıntıladığı üzere Tahir Olgun *Lügat* adlı kitabında Dadaizm maddesini şöyle tanımlar: "Dadaizm, çocukların kekelemesini, dadısını model tutarak ve hisse dayanıp fikri ve hafızayı inkâr ve ifadenin en son karışık şeklini istihdaf ederek *abes*'in, *manasız*'ın zaferini alkışlayan yoldur" (Vurgu Süreya'ya ait 134).

Ayfer Bakkalcıoğlu, Orhan Veli ve arkadaşlarının Gerçeküstücülüğün görülmesi için çok önemli bir elementten, burjuva sınıftan yoksun olduklarını

iddia eder. O dönemde ona en yakın sınıf olarak sadece bürokratik bir sınıf mevcuttur ve bu sınıf da saldırıya değer norm ve zevkler barındırmamaktadır. İkinci olarak ise ona göre Türkler, büyücülere, falcılara düşkün bir halktır. Onlar için “rüyalar ülkesi” bir avangard ya da kutsal biri tarafından açılmış Pandora’nın kutusundan ziyade gelecekte ne olacağını söyleyen bir sihirli küreden farksızdır (3). Yazar, Gerçeküstücülüğün “zincirleri kırma”, “geleneklere uymama” üzerine kurulu olduğundan; bu fikirlere sahip bile olmayan milletlerde bu fikri aramanın boşunaliğinden söz eder (5). Aslına bakılırsa, Türk yazını gelenekle henüz bile hesaplaşmamıştır, bundan ötürü bu bulgular Türklerin gerçeküstücülüğe bakış açısını ve zihniyetini sergilemeleri ve içlerinde belli bir gerçeklik payı barındırmalarından ötürü önemlidirler. Ayfer Bakkalcıoğlu, yazısının sonunda “eğer sürrealizmin sanat olanaklarını aramak icabederse bunu bulabileceğimiz tek yer[in] halk edebiyatı” olduğunu; “gerek şiirler, gerek tiyatro, gerekse türküler ve karagözde çok eski bir surrealizmin, otorite ve kalıplaşma ile alayın izlerini bulabil[ceğimizi]” dile getirir. Ayfer Bakkalcıoğlu “Fransız ekolünün anladığı, esaslandığı bir sürrealizm Türkiye’de mevcut olmasa bile, cemiyetin yapısında bir sürrealizm[in] bulunduğu [gerçeğini] şüphe götürmez bir hakikat” olarak ortaya koyar (5). Bu yazı 1974 yılında yayımlanmıştır. 1987 tarihli Cemal Süreya’nın “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı” adlı yazısı da halk edebiyatından örneklerle – her ikisinde de örnekler tekerleme türünde- aynı iddiaları desteklemektedir. Cemal Süreya şöyle der: “Büyük harfle yazılan, tarihte belli bir akımın adı olarak olan bir Gerçeküstücülük var. Bir de o akımdan önce görülmüş ve dünyada şiir yazıldıkça görülecek olan bir gerçeküstü. Bu ikincisi özellikle de ikincinin ikincisi şairin tartışılmaz terekesidir” (*Gergedan* 135). Bu iki ifade arasındaki benzerlik, dikkat çekicidir.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairlerinin –verdikleri demeçlerden de açık olarak anlaşılabilirdiği üzere- Gerçeküstücülüğü bilmediklerini dile getirir. Buna karşın onların şiirlerinde “parça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak” gerçeküstücü öğelere rastlanabileceğini ileri sürer (135). Cemal Süreya, İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülükten “bilinçli” olarak yararlandıkları kanısında değildir. Dolayısıyla İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde görülen bu parçalar “bilinçli” bir çaba olmadıklarından ötürü Cemal Süreya’nın deyişiyle “şairin terekesi” olan ve “küçük harfle” yazılan gerçeküstü sınıfına girerler. Sonuç olarak, Cemal Süreya ve Ayfer Bakkalcıoğlu’nun yazılarının aynı tür örneklerle ve aynı savlarla bitmesi şaşırtıcı görünmektedir. Bu akıl yürütüş de bize Türkiye’de Gerçeküstü düşünce algısının bir taslağını sunmaktadır. Bu anlayışa göre “gerçeküstü” demek büyük oranda hayal ve düşle eşdeğer demektir. Bu da edebiyatımızdaki “düş” olgusunun gücünü bize kanıtlar. Batı’nın Romantiklerle ilk kez karşılaştığı düşsel dünya, Doğu’nun yabancı olmadığı bir yerdir. Bundan ötürü Gerçeküstücü düşünce böyle sınıflandırmalara Türk yazarlar tarafından maruz kalmıştır. Batı’da da bir tane “büyük harfle başlayan” bir Gerçeküstücülük olmuştur ve öteki türlü –bizde olduğu söylendiği gibi- konuyu saptırmaktan öte gidememektedir. Çünkü Tekerlemeler ile gerçeküstücü yazın örnekleri arasında en azından amaç farkı vardır. Tekerlemeler hoş vakit geçirmek, konuşma kabiliyeti kazanmak amacıyla tekrarlanan sözlerdir. Ayrıca gerçeküstücü düşüncedeki gibi imgesel değil, işitsel kaygılarla üretilirler. En çok çocuk oyunlarında, masalların baş, orta ve sonunda söylenirler. Örneğin: *Marmiç / Karkıç/ Kırküç/ Kırkdört/ Kırkbeş/ Kırkaltı/ Kırkyedi / Kırkseviz / Limon dokuz / Lif otuz / Yarım elma/ Bütün elma / Hartul/ Hurtul/ Cigaradan / Çık / Gel/ Git / Kurtul.* İç uyak ve normal uyaklar bu türde öne çıkmaktadır. Gerçeküstücü bir şiire örnek ise şöyledir: “Sınırladım sonra

göğü dürülüp kapandım / Korkunç kahroldum çamurdan ve taşlardan” (Éluard “Leda İlk Uykusunda” *Gerçeküstücülük Haz.* İlhan Berk 213) Tekerlemeler, görüldüğü gibi Gerçeküstücü şiirle bir benzerlik taşımazlar. Her ne kadar kaynak her ikisinde de ortak bir hayal gücü ise de, bu benzerlik olarak öne çıkmalarında yeterli değildir. Bundan dolayı her iki yazının da farklı türler ve özellikler taşıdığı kabul edilmeli, bir benzerlik kaygısı sürekli olarak güdülmemelidir. Gerçeküstücülük, çeviri olarak gerçeğin üst katmanına yani hayale işaret eder. Oysa öte-gerçekçilik, adlandırma olarak gerçekten mesafe olarak uzaklaşmayı ve dolayısıyla onu genişletmeyi önerir. Çeviri kaynaklı olarak Türk yazınında Gerçeküstücülük tam anlamıyla anlaşılammış, okuyucuyu kavramsal karmaşalara sürüklemiştir. Bundan ötürü tekerlemelerde bir gerçeküstü vardır ama öte gerçek bulunmaz.

Gerçeküstücülük, kelimedenden ziyade imge, fikirden ziyade duygu, akıldan ziyade ise içgüdü ve arzu ile ilgilidir. Arzuların yani duygu hâlinin ifadesi imgeseldir. Gerçeküstücü imge ise “varoluşun en içteki erişiminden gelir” (Adonis 150). İmge ile örtülü gerçeklik deşifre edilecek ve gerçekliğin kendini insanlara ele veren kısmı ise genişleyecektir. Akılla hareket eden, faydacılığı benimseyen burjuva sınıfının bütün örüntüleri bu yöntemlerle reddedilir. Bastırılmış cinsellik, arzu ise aklın yerini alacak ve insana insanın anahtarını verecek olan yoldur. Bundan ötürü mekân ve zaman yoktur çünkü, tıpkı gerçeküstücü ifadede olduğu gibi rüyaların zamanı ve mekânı değişen süreçtir.

Gerçeküstücü düşünce, geleneği reddederken Rimbaud ve Lautréamont’u yüceltir. Çünkü her ikisi de, şiirde kalıplara ve biçime saldırmış, burjuva ahlakına, geleneğine baş kaldırmış, şaşırtıcı, imajlarla, zengin bir hayal dünyasının kapılarını aralamışlardır. Gerçeküstücü edebiyat olanağın içindeki her şeye açık olduğundan burada, mantıksızlıkların bileşimi, kelimelerin tesadüfî karşılaşması yeni bir

gerçekliğe giden yol olarak görülmüştür. Gelişigüzel yapılmış resimler, yazılmış şiirler; çeşitli gazetelerden rastgele kesilmiş ve birbirine yapıştırılarak bir araya getirilmiş kolaj şiirler, bu çabanın sonunda ortaya çıkan ürünler olmuştur. Bilinçdışı aklın önderliğinde ortaya çıkan bu yaratımlar, bilinç üstü akıldan daha fazla realite sağlıyordu. Rüyada ortaya çıkan ve yadsınmayan tezatlar, bu realitelerden biri idi. Mantık dışı tezatların yan yana gelmesi, tekdüze gerçekliği bozuyor, ona yeni bir bilgi kazandırıyor. Çünkü tezatlar o güne kadar araştırılmamış, birlik yaratamayacak nesnelere olarak görülüyordu. Mesela Oppenheim'in ünlü içi kürk kaplı çay fincanı yeni bir icat idi. Kuş tüyleriyle kaplanmış bir duvar; bir kadın vücudundan fırlayan jiletler gibi çalışmalar insan hayalini kışkırtmakta ve tekdüze gerçekten uzaklaştırmakta idiler. Şiirde de aynı yöntem imgelerle uygulandı. Bunu André Breton, önceki sayfalarda da alıntıladığım gibi şu şekilde örneklemişti: “Dış görünüş bakımından sınırsız bir çelişmeyi içlerinde saklayan, [imgeler] *Örn:* Şampanya yakutları (Lautreamont)”. Böylelikle nesnenin ham, ilk hâline varmak amaçlanıyordu.

Cemal Süreya ise dilde yeni bir olanak olan İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını anlatırken sanki Gerçeküstücülüğün ortaya koyduğu bu zenginliği anlatır gibidir. “1950'li yıllarda, özellikle de 1953-57 arasında bir takım genç şairlerin önce birbirlerinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladı[klarında], şiirimiz[in] o sırada fazla akıllı, hatta ‘akılcı’ bir şiir” olduğunu savunur. “Bu son şairlerle şiirimize irrasyonel bir öge geldi[ğini]; hikâye ögesi[nin] dışlandı[ğın]; ses soyutlamalarına gidildi[ğini] ve Türk şiirinde bir iç ses aranmaya başlandı[ğın]” ileri sürer. Gerçeğin alanını dolayısıyla şiirin alanını genişletmeye yönelik, Gerçeküstücü etkiler görülen düşünceleri ise şöyledir: “Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar

bulunmalıydı şiire ve şiir her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni'nin sanırım, başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktadaydı” (Süreya Güvercin Curnatası “İkinci Yeni” 174). İkinci Yeni Gerçeküstücü eserler verememiş olsa da, bu etkilenme, bu örnek alma son dönem şiirimizi şekillendirmeye yetmiştir.

İkinci Yeni'ye yazıları ve şiirleriyle katkıda bulunan Sezai Karakoç ise *Pazar Postası*'ndaki “Dişimizin Zarı” adlı yazısında İkinci Yeni'nin ne olduğu konusunda fikirlerini dile getirir. Ona göre Garip, Türk şiirinde “Gerçekçi (realist)” bir akım, İkinci Yeni ise “gerçekliğin bir kopyasını değil, yeniden kurulmasını” getiren “Yeni-Gerçekçi Şiir (neo-realist)”dir. İzlenimcilik bir yana bırakılmış, iç manzara öne çıkmıştır. Bu da şairin ötekileştirilmesine, fildişi kuleye kapandığının iddia edilmesine yol açmıştır. Hulusi Geçgel, “İkinci Yeni Şiirinde Sapmalar” adlı yazısında İkinci Yeni dili konusunda şunları söyler: “Çözülmesi güç imgelerin kurulması, neredeyse ansiklopedik bilgi isteyen özel bir söz varlığına yer verilmesi ve söz dizimi deformasyonlarına gidilmesi bu şiir dilinin en belirgin özelliklerini oluşturmaktadır” (3).

Foucault, *Sözcükler ve Şeyler* adı kitabında, “bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumda farklılıklar” anlamına gelen ve bir tıp terimi olan *Heteropia*'yı kullanır. Bu olabilecek sayısız alternatiflerin, yaşam, mekân ve örgütlenme biçimlerinin birbirilerini dışlamadan eş zamanlı birlikteliğini imleyen ufuk açıcı bir terimdir. Foucault, heterotopyalar hakkında şöyle der:

Heterotopialar ise rahatsız edicidir, belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; sözdizimini, hem de cümleleri kurarken kullandığımız söz dizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem

de karşıtlık içinde ‘birbirine tutturma’ya neden olan ve göze daha az çarpan sözdizimini önceden yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır [...] Heterotopyalar ise söylemi kuruturlar, sözcüklerin yolunu keserler, dilin var olabilirliliğine kaynağında karşı çıkarlar; mitlerimizi çözüp eritirler ve cümlelerimizin lirizmini kısırlaştırırlar (Alıntılan James Harkness “Önsöz” *Bu Bir Pipo Değildir* 10).

Gerçeküstücü imgelerin neden rahatsız edici olduğuna da Foucault, bu söylemiyle ışık tutmuş olur. Saptanmış olan anlayış düzeninin kırılmak, alışılmış kronolojik bağıntılıların alt-üst edilmek istenmesinin nedeni işte bu heterotopyaların varlığıdır. “Yolu kesilmiş sözcükler” ve “lirizmi kısırlaştırılmış cümleler” gerçeküstücü pratiğin parçalarıdır. Foucault’a göre dil ve gerçeklik birbirini tamamen karşılamaz.

Ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü, gördüğümüz söylediğimizin içine hiçbir zaman yerleşmiş değildir. Ve söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarını edindikleri mekân, gözlerimizin önümüzde açtığı mekân değil, sözdiziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekândır. Ve bu bağlamda uygun bir ad sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle, kişinin konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve bir başka deyişle de, sanki eşdeğerliymişler gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar (Alıntılan James Harkness “Önsöz” *Bu Bir Pipo Değildir* 14).

Foucault’a göre “dilsel gönderimlerle” (32) insanın dile kendini yerleşirmesi tamamen mümkün olamayacak bir çabadır. Her ne kadar bu böyle olsa da, şair dile

mümkün olduğunca kendi varlığını emanet eder; çünkü başka bir yolu yoktur. Şiiri bir ifade yöntemi olarak tercih etmiş, onun tarafından tercih edilmiştir. Dilde bu heterotopyaların ifadesi, dilin her olanağı kullanılarak yapılmaya çalışılır. İmge, sözcüklerin içine yerleştirilemeyen gerçekliklerin anlatımı için varlık alanı açar. Boris Pasternak, şöyle der: “İnsan dilsizdir, onun yerine imge konuşur, çünkü doğanın adımına yalnızca imgenin ayak uydurabileceği açıktır” (124). İşte Gerçeküstücü edim, imgeyi önemsemekle bu ötegerçeklere uzanmış olur. İmge, insanı dışarda tutmadan kendine uzlaşımsal gerçekliği anlamlandırabilecek yeni mekânlar kurar. Gerçek denilen, keşfedilmeyi bekleyenleri ve açığa çıkarılmayı içinde bulundurduğundan ötürü her zaman genişlemeye açıktır. Gerçeküstücülük, görüngüsel gerçekliğin yanında bir de derin gerçekliğin olduğuna dikkat çekmiştir. “Gerçekten çok daha gerçek bir şey yaratmak” olarak tabir edilen bu durum, derin gerçekliğin varlığına, onun yadsınamayacağına ve uzlaşımsal gerçek üzerindeki belirleyiciliğine işaret etmektedir. Savaşlar, baskıcı rejimler, toplum ve bireyin hayatındaki hızlı değişimlerle hayatın ortasında benliği kırılan insanın, dilinin de kırılması beklenmeyecek bir durum değildir. Rastlantı, duygulanım, gayri iradi bellekten oluşan dünyanın olumlanması, heterojen unsurların şaşırtıcı yan yana gelişi, hayal gücünün kısıtlanmadan kurtulması ile Gerçeküstü alana giren şair, kelimelerin rastlantısal yan yana gelmelerinde yeni bir güç ve fırsat alanı sezinler. Herkesin kendi gerçekliğini dışarıda bırakan ortak bir gerçekliği baskılayan dil, artık daha kişiseldir. Şairler, dile karşı şiirin içinde durarak aslında bir karşı duruşun da sembolleridir. Eğer şairler olmasa insanoğlu, uzlaşımsal gerçekliğin kıskacında tekdüze yaşamını sürdürecektir. Şair, söz ile dil üzerinde kişisel adacıklar oluşturur. Bu da dil için bir kazançtır. Şair, insanlığın vicdanından önce dilidir. Gerçeküstücü edim, dilin bu gücünün farkındadır.

Foucault, sözcükleri “sözcük-taşıyıcılar” (39) olarak adlandırır ve René Magritte’den alıntıyla, “sözcükler ile nesnelere arasında yeni bağıntılar yaratılabil[eceğini]; dilde ve nesnelere bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler[in] belirtilebil[eceğini]” (38) dile getirir. Bu, Foucault’un “Magritte’nin sanatının merkezine yaklaşan bir tutum” olarak gördüğü “bağıntıların ortadan kaldırılması ve farkların yüceltilmesi” (15) anlamına gelir. “Sözcük [her ne kadar] bir nesnenin katılığını edin[miş]” olsa da, “sözcük ve nesne, tek bir figür oluşturmaya yönelmezler; tam tersine farklı iki yöne doğru düzenlenmiş” (41) olurlar. Şair, bu aradaki bağları gevşetir, eşitsizlikleri sergiler. Foucault’un “andırış” ve “benzeyiş” terimleriyle ifade edilirse, sözcükler gerçeğe benzemez, gerçeği yalnızca andırabilirler. Foucault, bu terimlerle görsel olanla dilsel olanın bağıntılarını inceler ve “andırış”ı şöyle açıklar:

Başları da sonları da olmayan, bir yönde olduğu gibi bir başka yönde de izlenebilen ve hiçbir kademeleşmeye boyun eğmeyen, ama kendilerini küçük farklardan yine küçük farklar arasında üretip duran diziler hâlinde gelişir. [...] Andırış, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağıntı olarak dolaştırır (43).

Bu adlandırma, Gerçeküstücülüğün gerçek üzerinde yeni bir anlam katmanı yaratması gibi heterotopyaların varlığında, yeni bir anlam katmanı yaratır. Ona göre “benzer olmak” ise “sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer (45).

Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir* adlı kitabında, Gerçeküstücü ressam Magritte’nin aynı adlı resmini sorgular. Sözcük, imge, desen ve gerçek nesnenin matematiği üzerine kurulu olan bu resimde, imgenin sözcüğe, sözcüğün nesneye olan mesafesi ve dönüşümü irdelenir. Sözcük, imge, desen oluşla üç kez gerçek

nesneden uzaklaştığı için, nesne aslını yitirip çeşitli dönüşümlere uğrayacaktır. İnsan gerçekliği anlamaya çalışırken onu aynı zamanda işler ve dönüştürür, ona yeni nitelikler katar. Sözel, görsel ve gerçek mekân ayrı niteliklere sahip özlerdir. Bu resim, bu mekânların bulunduğu ender resimlerden ve insanı gerçekle olan ilişkisini sorgulamaya, onu yeniden değerlendirmeye davet eder. İmge, gerçeklikle zihnimiz arasında bir akrabalık, bir yakınlık kurar. Zihindeki bütün imgeler silinse, kaybolduysa; nesnelere ait olan gerçeklik daha da görünür olacaktır. İşte Gerçeküstücü şair, nesnenin uzlaşmış imgesini görmeyen, onu bütün bildiklerini unutarak kendinde oluş hâliyle algılamaya çalışan bir denevidir.

Bu noktada, İlhan Berk'in 1962 yılında yayımladığı *Mısırkalyoniğne* adlı kitabı imgeyi sorunsallaştırması ve şair tarafından imgenin nasıl anlamlandırıldığını görmek açısından önemlidir. İlhan Berk, kitabının başında 226-249 yıllarında yaşamış Wang Bi'den bir bölüm alıntılar. Bu bölüm aynı Foucault'un anılan kitabında olduğu gibi anlam, imge, sözcük, nesne ilişkisi dolayımıdadır. Burada Wang Bi şöyle der: "İmgeler anlamın yöresinde toplanmalıdır, o zaman anlamın kurulması için doğru imgeler meydana çıkar" (291). Bu kuşkusuz önbelirlenimli, planlı, şair tarafından tasarlanmış bir edimdir. Burada bilinçdışının kendiliğinden yansıtılması sözkonusu değildir. Ardından Wang Bi Gerçeküstüçülükle tamamen çelişen hatta bu edimi yadsıyan şu cümleleri dile getirir: "İnsan kendini imgelerin akınına bırakırsa, bunlar doğru imgeler olamaz. Aynı şekilde, sözcükler imgelerden doğar, ama bir insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olmaz." Oysa Gerçeküstüçülükte kendini imgeleme bırakma yani *otomatizm* bir şarttır. Ayrıca şairin kendini bıraktığı bu "sözcük akını[nın]" varlığın köklerini kavrayan bir bilgeliği vardır. Bu önsözden çıkan sonuç da, şairin bu kitabında önbelirlenimli bir anlam kullandığı dolayısıyla Gerçeküstücü bir araştırmanın

olmadığıdır: “Sizi gördüm denizine evinde. / Akşamüstleri gibi güzeldiniz” (“Kent” 295). Bu dizeler Gerçeküstücülükten etkilenme boyutunda bir çaba olarak görülebilse de, anlamın önbelirlenimli olmasından ötürü Gerçeküstücü bir araştırma olarak kabul edilemez.

Gerçeküstücülüğün herkesin bir ozan olduğunu söyleyen ifadesini hatırlatan Garip’teki “küçük adam motifi” İkinci Yeni ile birlikte “küçük an”a evrilmiştir. Toplumsal mercekten öznel merceğe geçişin olduğu bu noktada, sabit olan Gerçeküstücü düşüncedir. Cemal Süreya’nın “Küçük an” olarak adlandırdığı bu tecrübe, içsel dinamizmi yakalama anıdır. Cemal Süreya “şii bir insanlık ötesi olarak ele almak güzel bir şey” diyerek edebiyatımızdaki Gerçeküstücü dalgayı somutlaştırmıştır (Aktaran Konur Ertop “Cemal Süreya’nın Gözüyle Şiir Sorunları” 12). Dahası Süreya, “Yeni Şiirimiz ve Dada” adlı yazısında Gerçeküstücü şairlerden “bizimkiler” olarak bahseder (*Toplu Yazılar I* 269). “Şiirimizin Dada ile hiçbir ilgisini görmüyorum ben” dedikten sonra nedenini Dada şiirinin “otomatik” ve “fazla gerekçesiz” olmasına bağlar:

Oysa bizim şairlerin yapıtlarında çağrışımların, nice uzak olurlarsa olsunlar ilgileri düzenlidir. Hatta Akıllıdır. En genç şairlerden bazılarının mısralarındaki birbirini tutmazlık o mısralar arasında gerekçe, mantık bağı bulunmamasından değil, belki iyicene belirtilmemesinden ileri geliyor.

Cemal Süreya, yeni şiirimizin “türlü görünümleri [olan] çok yönlü bir şiir” olduğunu düşünür. Garip dönemindeki etki ise “Dada, Gerçeküstücülük ve letrizmin de eşliğinde parça parça, iz halinde, karmaşık hâldedir” (“Türk Şiirinde Dada” *Günibirlik* 143).

SONUÇ: “MEKTEPTEN MEMLEKETE”

Aragon'un o ünlü deyişinde belirttiği gibi “İmge, her seferinde bütün evreni yeniden gözden geçirmeye zorlar bizi” (Alıntılaman Emre 376), gerçeküstücü imgeler de insanı bütünleyen imgelerdir. Çünkü yalnızca nesnel gerçeklik değil, insanın hayal dünyasının ürünü olan yaratılar da insanın gerçeklik coğrafyasının içerisinde. İmge, insanın dünyayı kavrama yöntemlerinden birisidir. Abidin Emre, “Gerçeküstücü Şiirde İmge: Ya da Soğuk Yüzlü Bir Yazı” adlı incelemesinde, Gerçeküstücü imge yapılırken, metaforlardan yararlanıldığını bunun yanında “gibi” edatının çok kullanıldığını dile getirir: “Yeryüzü mavidir bir portakal gibi” (Éluar), “Karayılanlar gibi geçiyordu pazarlar” (Leiris). “-lı” takısıyla da uzak iki sözcüğün yan yana getirildiğini söyler. Örneğin: “Kedi başlı çiy” (Breton). Ayrıca ad, sıfat tamlamalarından da yararlanıldığını ifade eder: “Acının Başkenti” (Éluar), “Köprülerin sürüsü” (Apollinaire), Dilin / Sesinin kavanozunda / Kırmızı balık (Apollinaire). Abidin Emre, yazısının sonunda Gerçeküstücülüğü “bir edebiyat akımı olmaktan çok, insana topluma, dünyaya köktenci bir biçimde yaklaşarak sınırları alabildiğine zorlayan, kişiyi tepeden tırnağa özgür kılmaya, imgelemi,

bilinçdışı hareketi geçirmeye yönelik bir davranış, yaşama biçimi, bir dünya görüşü” (380) olarak niteler.

“Anlamsız” şiir denilen İkinci Yeni’nin tek anlamlı değil, çok anlamlı bir şiir olmasının nedeni imgeye dayalı olmasıdır. Çünkü imge çağrışım alanlarını çoğaltır. Ayrıca İkinci Yeni şairleri yapılan çevirilerle kendi sınırlarının dışına çıkarak imge evrenlerini genişletmişlerdir. İkinci Yeni Gerçeküstücülük gibi imgesel olsa da Aragon gibi doğayı bilinçdışı olarak görmediği, şiiri bir “tanıma aygıtı” olarak kullanmadığı için ortaya koyduğu imgeler Gerçeküstücü imgeler olarak addedilmez. İkinci Yeni’nin sorunu öte gerçek yerine yalnızca şiirdir. İlhan Berk’in deyişiyle her şey gibi Gerçeküstücülüğü de bir “şiir ucu”, “şiir yatağı” olarak görmüşlerdir.

Batı şiiri ile Türk şiiri arasındaki münasebet “taklit, esin, etki, öykünme, aparma, özümseme, aşılama” gibi sözcüklerle anlaşılmalı ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada André Gide’nin etki konusunda zihin açıcı bir sözü vardır: “Etkiler, bizim görünen çehremizi değil, aksine gizli çehremizi aksettiren birer aynadırlar” (Alıntılaman Özmen). Kemal Özmen “Frankofon Türk Şairlere Saygı Kolokyumu” adlı giriş yazısında bu etkinin, “gerekli” olduğunu söyler. Ona göre “Önemli olan ‘etki’ altında kalmak değil, ‘etki’yi ‘kendi dili’nde düşünmek, ‘kendi dili’nde dönüştürmektir”. Aradaki etkileşimin boyutu araştırıldıkça bunun neliği ortaya çıkacaktır. Eğer yapılan benzetmeler, metaforlar bizi başka bir şaire götürmüyorsa, bizim için şahsî ve özgün olarak kalırlar. Fakat şöyle de bir gerçek vardır: “Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d’ailleurs est inconnue.” (“O bilinmeyen ilk olanın dışında, intihal, bütün edebî eserlerin temelidir” Alıntılaman Yasa 261). Taklitle esinlenme arasındaki o ince çizgi ise yazarın üretileni kendisinin yapma, kendisine ait kılma konusundaki önemli başarısıdır. Fakat Türk şairleri Tanpınar’ın ifadesiyle “tesir denen şeyin kopya

olmadığını, şahsi bir nizam, bir dersle karşılaşma olduğunu biliyor[lar]dı” (Alıntılayan Fahrettin Arslan 197). Türk şairleri, Batı şiirini bir ders (etüd) olarak görmüşlerdi. Fakat bu konudaki muvaffakiyetleri konusunda Oktay Rifat’ın şu sözleri manidardır:

Ne olduysa 1937 yılında oldu. Melih, Belçika’dan dönmüş, ben daha Fransa’ya gitmemiştim. Bizim evde balkonda, amcamın gelini bize *Manifesto du Surrealisme*’i satır satır okuyor, Türkçeye çeviriyor. Bizim Fransızcamız bu kitabı anlayacak kadar kuvvetli değil (...) Yengem tercüme ediyor etmesine ya, yazarın ne demek istediğini kavrayamıyor. “Ötesini siz anlayıverin çocuklar” diyor. Bizse her cümlede uçuyoruz (Alıntılayan Yasa 228).

Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında, bir ulusun gelişiminin en yüksek aşamalarına vardığında uygarlığını değiştirmek zorunda kaldığını söyler (Aktaran Aksoy 94). Bunu Ziya Gökalp “garp medeniyetine dâhil olmaya azmeden kuvvetli bir cereyan” olarak ifade eder. Ekrem Aksoy ise bu cereyanın nedenini Osmanlı’nın gerilemesiyle “Ordunun yenilgilerinin önüne geçebilmek için Avrupa’dan yeni yöntem ve tekniklerin alınmasının gerekliliği[ne]” bağlar (95). Tanzimat döneminde kurulan tercüme odası ile Hariciye Kalemî’nde yetişen gençler Fransız edebiyatıyla yakından ilgilenirler. Hatta diğer dünya edebiyatına ait eserler bile Fransızcadan dilimize çevirilir. Gibb, önemli eseri *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı yapıtında “Şiraz’ın yerini Paris aldı” (Alıntılayan Halman “Allah Dieu, Gökler Cieux” 66) dediği gibi, Talât Sait Halman’ın tabiriyle “Türk toplumu, 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar 150 yıllık bir sürede kendi arzusuyla bir Fransız kültür istilasına kendiliğinden teslim oldu”. Yine Talât Sait Halman’ın dediği gibi “Avrupa’nın başka kültürlerini bile Fransızların gözüyle Fransızcanın

aracılığıyla özümstedik” (67). “Kökü mazide olan ati’yim” diyen ve “imtidat” kavramını öne süren Yahya Kemal’in tabiriyle ise Şiraz “mazi”, Paris ise bizim için “ati” olmuştur. Orhan Veli ise bunu şu şekilde ifade eder: “Bir gün geldi, eski şiirlerden bıktık. İstedik ki biraz farklı olsun” (Alıntılaman Yasa 236). Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset ile başlayıp Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmè, Valery ile süren ve Apollinaire, Aragon, Éluard, Prevert gibi Gerçeküstücü şairlerle devam eden bu etki, modern şiirimizde duyuş, biçim, teknik ve biçem konusunda yeni bireşimlere yol açmak için bir mektep (ekol) olmuştur. Yalnız Doğan Hızlan’ın da dediği gibi İkinci Yeni’de etki alanı genişlemiş bu alana İngiliz ve Amerikan şairleri de girmiştir (“Edebiyatda Etki Rüzgârı” 90). Tanpınar’ın tabiriyle “değişerek devam etmek, devam ederek değişmek” bu şekilde mümkün olmuştur. Hilmi Yavuz bu gerçeği şu şekilde ifade eder: “1800’lerden bu yana batılılaşma ve modernleşme çabalarının başlamasından bu yana, bizim entelektüel tarihimiz, bize hem geleneksel olmayı, yani Doğulu olmayı, hem de modern olmayı dayatan modern bir entelektüel tarihtir” (“Türk Şiirinde Fransız Şiiri” 104). Bunun için ise Hilmi Yavuz, “kendisinin kılmak” anlamındaki *temellük etmek* deyimini kullanır. Örneğin Yahya Kemal’in bir yanıyla Baudelaire ve Verlaine iken diğer yanıyla Nedim olduğunu; Ahmet Haşim’in bir yanıyla Henri de Regnier, Albert Samaine ve Verhaeren iken diğer yanıyla Şeyh Galip olduğunu; Necip Fazıl’ın bir yanıyla Baudelaire iken diğer yanıyla İslam tasavvufu ve kelâmıyla iç içe olduğunu dile getirir (106). Hilmi Yavuz’un yazısında belirttiği diğer önemli nokta ise şiirin söz dizimi ve söz dağarıdır. Söz dizimi ile ilgili olanı Hilmi Yavuz “la production du charme syntactique” olarak adlandırır. Ona göre yazılanın şiir olup olmadığını veren Oktay Rifat’ın “istif” olarak adlandırdığı bu “syntaxe”tir. Çünkü onun büyüsunü yalnız o verir. Hilmi Yavuz burada son derece haklıdır çünkü Verlaine’nin deyişiyile

eğer şiir, “sözün söz aracılığıyla müziğe dönüşmesi” (Alıntılaman Özmen 146) ise, her istifin başka bir müzik ve yorum yaratması oldukça doğaldır. Bachelard ise, şair düşüncesinin eğretilmelerden meydana gelmiş bir sözdizimi olduğunu ileri sürer (Aktaran Kızılçim 234).

Bu noktada İkinci Yeni şiirdeki sözdizim, istif, syntaxe’a bakmakta fayda var. Ece Ayhan’ın “İnsan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı” (*Zambaklı Padişah* “X” 160) dediği hem sözdizimini hem de okuma alışkanlığını yadırgayan bu söylemi, onun ne derece uçlarda gezindiğine bir işarettir. Bu hem dile hem insana yönelik oldukça protest bir tavidir. *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı kitabını Rimbaud’nun *Illuminations* adlı kitabının etkisiyle yazdığını dile getiren Ece Ayhan, bu kitabında Rimbaud ile benzerlikler taşır. Yavuz Kızılçim, bu benzerliği “Arthur Rimbaud’nun *Illuminations*’unda ve Ece Ayhan’ın *Bakışsız Bir Kedi Kara*’sında Ateş Diyalektiği” adlı yazısında incelemiştir. Ece Ayhan, üzerindeki Rimbaud etkisini *Aynalı Denemeler* adlı kitabının “Ayıptır Söylemesi: Rimbaud” adlı söyleşisinde ortaya koyar: “*Bakışsız Bir Kedi Kara*’da Rimbaud’nun etkisinde kalmışım denilebilir, istenirse. *Illuminations*’ı okuduktan sonra yazmışım” (58). Yavuz Kızılçim, bu etkiyi şöyle açıklar: “Ayhan’ın anlatımıyla, Rimbaud’da görüp varlığını saptadığı ve sonra kendi yapıtında kullandığı (*Bakışsız Bir Kedi Kara*) biçim bir örgüdür (240). Bunun dışında Kızılçim şu sonuca varır: “Ayhan ve Rimbaud’nun şiirleri arasında, estetik planda kimi farklılıklar bulunmaktadır; ancak etik değerler söz konusu edildiğinde, kesinlikle ortak bir tavrı paylaştıkları ve sürdürdükleri söylenebilir [...] Ayhan da, Rimbaud gibi kötülük ve şeytandan esinlenir (244). Bunun yanında her iki kitap da düzyazıdır ve “yeni bir başkaldırı biçiminin ifadesidir” (245). Bu yüzden Kızılçim “Sözcükler arasında gerçek hiçbir bağlantıya rastlanmaz” der. Zaten Ece Ayhan da İkinci Yeni şiirini “logaritmalı şiir”

olarak adlandırır: “Logaritma cetvel olmadan çözülemez” (*Aynalı Denemeler* 36) der. Örneğin: “Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. imsaklarda beklenir her zaman, derin bir gulyabani çünkü” (“Sardunya ve Çocuk” 69). Bu gibi uç denemelere girişilmesinin nedeni hem okuru sarsmak hem de dilin sınırlarını genişletmektir. Ece Ayhan böylelikle hem dili hem de okuru hem sözdizimini hem söz dağarını protesto etmektedir. Burada ötegerçeği ortaya çıkarma çabası yerine şairin kendi deyimiyle “logaritma” söz konusudur. Ece Ayhan’ın toplumla arası açıldıkça, dille de açılmıştır. Bu aslında bir nevi dil içi saldırganlıktır. Onun *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı kitabında “tenekeden bir ejderha” gibi çarpıcı imgeler görülür ama bu daha çok okuru şaşırtmak amaçlı girişimlerdir. İlhan Berk’teki imgeler ise bir “şiir ucu” (Alıntılaman Özmen 141) bulma, şiire gitmenin aracıdır: “Göğün odasından bir pavurya başını çıkardı” (“Pavurya” Alıntılaman Bezirci 245). İkinci Yeni şiirlerde bu tür imgeler, arayışın vardığı uçlardan biridir ve ayrıca bütünlüklü bir yöntem olarak değil, şiirlerde zaman zaman, yer yer kullanılmışlardır.

Sonuç olarak Modern Türk şairleri, Batı şiirine İlhan Berk’in “Bir gün Walt Whitman’la, onun şiirleriyle karşılaştığımda, onları ben yazmışım gözüyle baktım. Onu benim tarlama girmiş buldum” (Alıntılaman Özmen “İlhan Berk’teki Fransız Şiiri ya da ‘Bir Başkası Ama Yine de Kendisi” 127) dediği durumdaki gibi, Batı şiirine kendileri yazmış gözüyle baktılar ve kendileri yaptıkları çevirilerle o şiirleri yeniden yazdılar. Yapılan çeviriler dili o türlü söylemeye alıştırdı. Dolayısıyla bu çeviriler Batı şiirini öğrenmek açısından önemli bir mektep olmuştur. Bunu Yahya Kemal “Mektepten Memlekete” deyimiyle özetler. Bu süreç Valéry’nin söylemiyle “koyunu hazmederek aslan kaldığının” bir göstergesi olarak da görülebilir. Buna

karşın Batı şiiriyle benzer özellikler gösteren şu gibi örnekler de modern Türk şairlerinin dillerinden geçmiştir:

Karanlık koylara, sineklere benzer A (Alıntılaman Kızılçim, Rimbaud, İlhan Berk çevirisi 241)

A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde (Alıntılaman Bezirci 244, İlhan Berk “Sonnet”)

*

Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan (Yahya Kemal Beyatlı
“Sessiz Gemi”)

Ey ölüm! Koca reis, demir al, vakit doldu yine,
Sıkıyor bura bizi açılalım engine (Baudelaire “Le Voyage” Alıntılaman
Hamit Sunel 306)

İlhan Berk, *Galata ve Pera* kitaplarını yazarken Aragon’un *Paysan de Paris* ve Apollinaire’in “Zone” şiirinden etkilenmiştir (130). Ama iki eser arasında bir fark vardır: “Aragon’un metnindeki felsefi boyut Berk’in metinlerinde görülmez” (Özmen 143). İlhan Berk, “*Galile Denizi*’nin dış kökenlerinde Malarmé, Rimbaud, Artaud, Cummings vardır” diyerek bu akrabalığı ortaya koyar (Alıntılaman Kahraman 122). Berk’in, *Taşbaskısı* ve *Şeyler Kitabı* konusunda ise Francis Ponge’un *Le Parti Pris Les Choses* kitabından etkilendiği bilinir. Kemal Özmen, “Amerika’yı yeniden keşfeden kâşif” (148) olarak gördüğü İlhan Berk’in Gerçeküstüçülikle bağını şu şekilde tespit eder: “Berk’in gerçeküstüçülük bağlamında söylediği her şey, ‘metinlerarasılık’ın temel söylemi gibidir: ‘tout est dit’ (her şey daha önce söylenmiştir); Berk’in şansızlığı belki de sonradan doğmuş

olmasıdır...” (140). Kemal Özmen, Berk’in şiirlerine bakıldığında metafizik ve mistik boyut görülmediğini söylemekte oldukça haklıdır. Çünkü İlhan Berk, gerçeküstücülüğü bir “şiir ucu” olarak kullanmıştır. Bunu H. B. Kahraman şöyle ifade eder: “İ. Berk şiirdeki nesnenin değil, nesnedeki şiirin peşindedir” (283). İkinci Yeni, ifade edildiği gibi şiirin peşindedir.

“Valèry’ye göre düzyazı dili düşünceyi açıklar ve açıkladığı düşünceye dönüşerek, yani dil olmayan bir şeye dönüşerek ortadan kalkar” (Cengiz Ertem). Oysa şiirsel dil, bir idrak mekanizması olarak çalışır. İmgelerle dünyayı düzenler, insanı ve nesneyi dünyada konumlandırır. Sanat yalnızca nesnel gerçekliği değil, öte gerçekliği de araştırdığı için metafizik ve metalinguistikdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir ve Rüya II” adlı makalesinde şu hikâyeyi anlatır: “Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölümün diyarından sarışın Eurydice’yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur” (Alıntılan Ertem 187).

Gündelik (gidimli) dilden uzaklaşmak, şiirsel dile doğru yeni bir alan açmak oldukça zordur çünkü sözcükler ısrarcı bir şekilde orayı işaret ederler. Zorba nesnel gerçeklikten şiirsel gerçeğe geçmek ve orada kalmak, yeni bir mekân, zaman kurabilmek kolay değildir. İşte ozanın başarısı, bu dayatmacı gerçek ve dil içinden, özgürlükçü şiirsel gerçekliğe ve dile geçebilmekte yatmaktadır. Çünkü dil Aragon’a göre “evrenin kilitlerinden birine dokunma umudu verir” (Alıntılan Aktulum 449). İmge, gizin olduğu noktaları aralar, iz sürer. İmgeyi bir “tanıma aygıtı” olarak gören Aragon’a göre söylen, “bilincin tek sesidir.” Şair şöyle der: “Sonsuzluğun yüzünü (...) somut biçimler altında keşfetmeye koyuldum” (450). Aragon bu yüzden “doğa benim bilinçaltımdır” (451) diyecektir. İmge, bilinçdışını somutlaştırır. “Benim işim doğaüstüdür. Çılgınlık değil. Us değil. Haklı olmak

benim için pek önemli değil. Ben somutu arıyorum. Somutun şiirden başka anlatım yolu bulunmamaktadır” (454). İkinci Yeni her ne kadar gerçeküstücülükle imge konusunda benzeşse de, imgeyi kullanma yöntemleri ve amaçları birbirinden tamamen farklıdır. Gerçeküstücülük tümel insanı ele geçirmeye, doğaüstündeki alana dil ile açılmaya çabalarken, İkinci Yeni her zaman şiirin peşinde olmuştur. İkinci Yeni dilsel ve edebî bir kaygının adıdır; dolayısıyla, Gerçeküstücü bir şiir olduğu söylenemez.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adonis. *Sûfizm ve Sürrealizm*. Çev. Nurullah Koltaş. İstanbul: İnsan Yayınları, 2012.
- Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.
- Aksoy, Ekrem. “Fransızca Türk Şiiri”. *Frankofoni* 19 (2007): 93-102.
- Akten, Sevim. “Şiirimiz ve Baudelaire”. *Frankofoni* 8 (1996): 41-53.
- Aktulum, Kubilay. “Louis Aragon’un *Le Paysan de Paris* (Paris Köylüsü) Adlı Yapıtında Felsefenin İzleri”. *Frankofoni* 17 (Mart 2005): 435-64.
- Aktunç, Hulki ve Orhan Alkaya. “12 Dakikalık ‘Otomatik Şiir’ Seansının Esbab-ı Mucibesi” *Sombahar* 9 (Ocak-Şubat 1992): 36-7.
- Aktunç, Hulki. “Dilin İntikamı”. *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran 1992): 42-44.
- Alkan, Erdoğan. “Gerçeküstücülük, Bireyin Ayaklanması”. *Varlık*1047 (Aralık 1994): 3-6.
- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Arslan, Fahrettin. “Yahya Kemal: Paris’ten Gazel Söyleyerek Dönen Şair”. *Frankofoni* 19 (2007): 189-99.
- Artaud, Antonin. “Metinler”. *Yazko Çeviri* 4 (1982): 132-145.
- Ayhan, Ece. *Bütün Yort Savul’lar!* İstanbul: YKY, 2004.
- _____. “Bir Söyleşi”. *Dipyazılar*. İstanbul: YKY, 1996. 9-20.
- _____. “Şiirimiz Karadır Abiler”. *Aynalı Denemeler*. İstanbul: YKY, 1996. 28-31.

- Badio, Alain. *Başka Bir Estetik*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Bakkalcıoğlu, Ayfer. "Of Surrealism In Turkey". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi 2* (1974): 1-5.
- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.
- Batur, Enis. "Şiir Devrimi, Devrim Şiiri". *Şiir ve İdeoloji*. İstanbul: Derinlik Yayınları, 1979.
- Behramoğlu, Ataol. "Türk Şiirinde Modernleşme Evreleri". *Litera: Batı Edebiyatları Dergisi 1* (2008): 19-30.
- Benjamin, Walter. *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Benk, Adnan. "İkinci Yeni'nin Aktarma Özgürlüğü". *Eleştiri Yazıları II*. İstanbul: Doğan Kitap, 2000. 559-63.
- Berk, İlhan. "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir". *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992. 93-115.
- _____. *Gerçeküstücülük*. İstanbul: Varlık Yayınları, 2005.
- _____. "Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil". *Kül Eleştiri Poetik Metinler Özel Sayısı 8* (Mart-Nisan 2006): 29.
- _____. *Toplu Şiirler*. İstanbul: YKY, 2003.
- _____. *Mısırkalyoniğne*. Ankara: Dost Yayınları, 1962.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
- _____. "Ayrıkotları". *Çok Kapılı Oda*. İstanbul: Ataç Kitabevi, 1961. 89-95.
- Bolat, Salih. "İkinci Yeni Yazıları". *Duygusal Düşünceler*. İstanbul: Gendaş Yayınları, 2000. 142-5.
- Breton, Andre. "Gerçeküstücü Nesne". *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: YKY, 1998. 341-2.
- _____. *Sürrealist Manifestolar*. Çev. Yeşim Seber Kafa ve diğer. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2009.
- _____. "Gerçeküstücülükte Dil, Kadın, Doğa", *Gerçeküstücülük (Surrealisme)*. İstanbul: De Yayınevi, 1962. 13-17.
- _____. "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu". *Gerçeküstücülük (Surrealisme)*. Haz. S. Hilâv ve diğer. İstanbul: De Yayınevi, 1962. 18-31.

- _____. “İki Dada Bildirisi”. *Modernizm Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: YKY, 1998. 319-20.
- Cansever, Edip. “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”. *Yüzyılın Türk Şiiri 1900-2000*. Cilt 2. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY, 2001. 136-7. 114-6.
- _____. *Sonrası Kalır I*. İstanbul: YKY, 2007.
- _____. *Sonrası Kalır II*. İstanbul: YKY, 2006.
- Cengiz, Metin. “Garip ve Modernizm”. *Modernleşme ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Digraf Yayınları, 2011.
- _____. “İkinci Yeni: Esinleyen Bir Şiir”. *Broy* 37-38-39 (Kasım-Aralık-Ocak 1989): 9-10.
- _____. *Cemal Süreya: İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık, 2012.
- Cöntürk, Hüseyin. “Yeni Şiir ve Yeni Müzik”. *Çağının Eleştirisi I*. İstanbul: YKY, 2006. 182-5.
- Çelik, Kadir Sinan. “‘Edebiyat Alanı’nda ‘Yaratıcı Deha Miti’nin Kuruluşu”. *Pasaj* 1 (Mayıs-Ağustos 2005): 51-66.
- Dali, Salvador. “Millet’in Angêlus’ü Üstüne Dali’nin Düşünceleri”. *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: YKY, 1998. 343-4.
- Demiralp, Oğuz. “Gerçeküstücülüğün Ataları”. *Gergedan* 6 (Ağustos 1987): 128-30.
- Dino, Abidin. “Aragon: Canlı Bir Radar Gibi Dolaştı Durdu”. *Milliyet Sanat* (Ocak 1983): 19.
- Doğan, Mehmet H. “İkinci Yeni Şiir”. *Papirüs* 41 (Kasım 1969): 1-4.
- _____. “Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri”. *Şiir ve Eleştiri*. İstanbul: YKY, 1998. 49-58.
- _____. *İkinci Yeni Şiir: Antoloji-Dosya*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2008.
- Duplessis, Yvonne. *Gerçeküstücülük*. Çev. Yeşim Karatay. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1975.
- _____. *Gerçeküstücülük*. Çev. İsmail Yerguz, Esen Çamurdan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Éluard, Paul. “Şiirsel Gerçeklik”. *Kül Eleştiri Poetik Metinler Özel Sayısı* 8 (Mart-Nisan 2006): 62-5.

- _____. "Şiirsel Nesnellik". *Şiirler*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Cem Yayınları, 1993. 157-8.
- Emre, Abidin. "Gerçeküstü Şiirin Terkisindeki Kadın I". *FDE* 3, (Bahar 1979):194-207.
- _____. "Gerçeküstücü Şiirin Terkisindeki Kadın II". *FDE* 6 (Güz 1980): 92-102.
- _____. "Gerçeküstücü Şiirde İmge ya da Soğuk Yüzlü Bir Yazı". *Frankofoni* 4 (1992): 373-80.
- _____. "Fransız Şiirinden Çeviriler". *Frankofoni* 19 (2007): 165-77.
- Erdost, Muzaffer İlhan. "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler: 'Anlamsızca Kadar Özgürsün'". *İkinci Yeni Yazıları*. İstanbul: Onur Yayınları, 1997. 108-115.
- _____. "Bir Şey Söylemeyen Şiir". *İkinci Yeni Yazıları*. İstanbul: Onur Yayınları, 1997. 50-3.
- _____. "Yeni Bir Kelime Anlayışına Doğru". *İkinci Yeni Yazıları*. İstanbul: Onur Yayınları, 1997. 62-4.
- _____. "Muzaffer İlhan Erdost Dergiciliğimizin Bugününü Değerlendiriyor". *İkinci Yeni Yazıları*. İstanbul: Onur Yayınları, 1997. 90-8.
- Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: YKY, 2011.
- Ertem, Cengiz. "Malarmé ve Valéry'den Tanpınar'a Mistisizm ve Sanatsal Kaygı". *Frankofoni* 19 (2007): 179-88.
- Ertop, Konur. "Cemal Süreya'nın Gözüyle Şiir Sorunları". *Milliyet Sanat* 233/1 (Şubat 1990): 12-14.
- Fedai, Özlem. "Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni". *Turkish Studies* 4 (Kış 2009): 997-1021.
- Ferrier, Jean Louis. "Devrimci Bir Ozan". *Yeditepe* 127 (Kasım 1966): 9.
- Foucault, Michel. *Bu Bir Pipo Değildir*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: YKY, 2012.
- Fuat, Memet. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- _____, der. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1994.
- _____. "Yeni Şiiri Anlamak". *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 25-36.

Geçgel, Hulusi. "İkinci Yeni Şiirinde Sapmalar". *Uluslararası IV. Dil, Yazın ve Deyişibilim Sempozyumu Bildirileri*. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları. 2005. 439-448.

_____. "Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir". *Hayal* 21 (Nisan-Mayıs-Haziran 2007).

Güner, Ogan ve Evren Erem. "Modernizm-Ezra Pound-Ülkü Tamer". *Sombahar* 10 (Mart-Nisan 1992): 29-34.

Gürsel, Nedim. "Geleneğe Başkaldıran Üç Şiir Akımı: Fütürizm, Dada, Gerçeküstücülük". *Milliyet Sanat* 243 (Eylül 1977): 9-12.

Halman, Talat Sait. "Allah Dieu, Gökler Cieux.." *Frankofoni* 19 (2007): 63-9.

Haşim, Ahmet. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.

Hızlan, Doğan. "Edebiyatta Etki Rüzgârı" *Frankofoni* 19 (2007): 87-91.

Hilâv, Selahattin ve diğer. *Gerçeküstücülük (Surrealisme)* İstanbul: De Yayınları, 1962.

_____. "Gerçeküstücü Teknikler". *Gerçeküstücülük (Surrealisme)* İstanbul: De Yayınları, 1962. 32-49.

_____. *Gerçeküstücülük (Örnekler)*. İstanbul: De Yayınları, 1962.

İnal, Tuğrul. "Gerçeküstücülük- Sürrealizm". *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı* 349 (Ocak 1981): 262-280.

_____. "Gerçeküstücülük ve Orhan Veli Şiiri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi". *Frankofoni* 19 (2007): 151-63.

İnce, Özdemir. "İkinci Yeni". *Ne Altın Ne Gümüş*. İstanbul: Telos Yayınları. 33-6.

_____. "Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlılaşık". *Şiirde Devrim*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. 96-103.

_____. "'Gelenekten Yararlanmak' Merakı Üzerine". *Tabula Rasa*. İstanbul: Can Yayınları, 2000. 129-35.

Kahraman, Hasan Bülent. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Buke Yayınları, 2000.

_____. "İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir" *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Buke Yayınları, 2000. 99-130.

Karaca, Alâattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2010.

Karakoç, Sezai. "Dişimizin Zarı". *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1986. 24-29.

- _____. “Sonsuzluğun Karşısında Bir Şair: Saint-John Perse”. *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1986. 104-5.
- _____. “Yeni-Gerçekçi Şiir: İkinci Yeni”. *Yüzyılın Türk Şiiri 1900-2000*. Cilt 2. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY, 2001. 168-9.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1994.
- Kızılcım, Yavuz. “Arthur Rimbaud’nun *Illuminations*’unda ve Ece Ayhan’ın *Bakışsız Bir Kedi Kara*’sında Ateş Diyalektiği”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 11 (2008): 229-248.
- Koçak, Orhan. “Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi”. *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran 1992): 26-8.
- _____. *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Kolcu, Ali İhsan. “Fransız Şiirinden İlk Çeviriler ve Alfred De Musset’nin Türk Şairlerine Etkisi”. *Frankofoni* 19 (2007): 75-86.
- McCrone, John. *Akıldışılık Miti: Plato’dan Uzay Yoluna Kadar Aklın Bilimi*. Çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: AD Yayınları, 1993.
- Necatigil, Behçet. “Birinci Yeni’nin Güzeli, İkinci Yeni’nin İlkeli”. *Düzyazılar II*. İstanbul: YKY, 1999. 27-8.
- _____. “Yeni Şiir”. *Düzyazılar I*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983. 78.
- _____. “Şiir Burçları”. *Düzyazılar I*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983. 31-6.
- Okay, Orhan. *Necip Fazıl Kısakürek*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- _____. “Surrealizm Karşısında”. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004. 73-7.
- Oktaç, Ahmet. “Türk Şiiri ve Modernizm”. *Sombahar* 12 (Temmuz-Ağustos 1992): 18-24.
- _____. “Yapay Cennetten Dünyaya” *Oluşum* 30/72 (Nisan 1980): 3-8.
- _____. “İkinci Yeni”. *Güvercin Curnatası: Cemal Süreya ile Konuşmalar*. Haz. Nursel Duruel. İstanbul: YKY, 1997. 174-180.
- _____. “Oktaç Rifat Üzerine Kenar Notları”. *Şairin Kanı*. İstanbul: YKY, 2001. 72-5.
- Özdem, Yavuz. “Her Şairin Kendi ‘İkinci Yeni’si Vardır”. *Hürriyet Gösteri* 241 (Eylül 2002): 64-66.

- Özel, İsmet. “Tanrı Mezarını Isıtsın”. *Halkın Dostları* 1 (Mart 1970): 1-7.
- Özer, Kemal. “Şiir Ayrıntıda Boğulur”. *Acı Şölen*. İstanbul: Yordam Yayınları, 1992. 163-6.
- Özmen, Kemal. “Galata ve Pera Kendini Anlatır İlhan Berk’e”. *Frankofoni* 21 (2009): 109-23.
- _____. “İlhan Berk’teki Fransız Şiiri ya da ‘Bir Başkası ama Yine de Kendisi’”. *Frankofoni* 19 (2007): 125-49.
- _____. “Frankofon Türk Şairlerine Saygı Kolokiyumu”. *Frankofoni* 19 (2007).
Özpalabıyıklar, Selahattin. *A’dan Z’ye İlhan Berk*. İstanbul: YKY, 2003.
- Paz, Octavio. *Yay ve Lir-I: Şiir Nedir?* Çev. Ömer Saruhanlıoğlu. İstanbul: Armoni Yayınları, 1991.
- _____. “Gerçeküstücülük”. *Gergedan* 6 (Ağustos 1987): 123-7.
- “Resimde ve Şiirde Sürrealizm”. Çev. Zehra Ağralı. *Yeni İnsan* 18. (Haziran 1964): 22-28.
- Rifat, Oktay. “Perçemli Sokak Önsöz”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY, 2007. 185.
- Rodman, Selden. “Modern Şiir”. *Yeni Dergi* 57 (1969): 550-69.
- Soupault, Philippe. “Mezar Taşları, Francis Picabia” *Varlık* 413. Çev. Orhan Veli. (1 Aralık 1954).
- Sunel, Hamit. “Bazı Türk ve Fransız Şairlerinde Ölüm: Birkaç Örnek”. *Frankofoni* 20 (2008): 295-312.
- Süreya, Cemal ve diğer. “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”. *Güvercin Curnatası: Cemal Süreya ile Konuşmalar*. Haz. Nursel Duruel. İstanbul: YKY, 1997. 44-60.
- Süreya, Cemal. “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”. *Gergedan* 6 (Ağustos 1987): 134-5.
- _____. “Yeni Şiirimiz ve Dada”. *Toplu Yazılar*. İstanbul: YKY, 2000. 269-71.
- _____. “Folklor Şiire Düşman”. *Yüzyılın Türk Şiiri 1900-2000*. Cilt 2. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY, 2001. 136-7.
- _____. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yön Yayınları, 1991.
- _____. “Türk Şiirinde Dada”. *Günübirlik*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 143-5.
- _____. *Sevda Sözleri*. İstanbul: YKY, 2007.

- _____. “Okday Rifat’ın Şiir Çizelgesi”. *Şapkam Çiçekle Dolu*. İstanbul: Yön Yayınları, 1991. 86-97.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Türk Edebiyatında Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Yayınları, 1969. 102-131.
- TDK. “Anlam”. *Türkçe Sözlük 1*. Ankara: TDK yayınları, 1998. 111-2.
- Trilling, Lionel. “Freud ve Edebiyat” *Yeni Dergi* 57 (Nisan 1969): 354-70.
- Ulaş, Bahri. “Sosyalist Realizm ve Sürrealizm”. *Türk Yurdu* 9 (Aralık 1959):57-58.
- Uyar, Turgut. “Çıkmazın Güzelliği”. *Yüzyılın Türk Şiiri 1900-2000*. Cilt 2. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY, 2001. 88-9.
- _____. *Büyük Saat*. İstanbul: YKY, 2004.
- Ürgüp, Fikret. “Şair Breton”. *Yeditepe* 127 (Kasım 1966): 9.
- Veli, Orhan. “Garip”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998. 23-36.
- Veli, Orhan ve Oktay Rifat. “Sürrealist Oyunlardan Diyalog”. *Varlık* 103 (15 İlkteşrin 1937): 487.
- Waldberg, Patrick. “Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi”. *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: YKY, 1998. 332-7.
- Yasa, Alparslan. “Jacques Prévert ve Orhan Veli Şiirlerinin Akıbalığı”. *Frankofoni* 17 (Mart 2005): 219-39.
- _____. “‘Koyunu Hazmederek Arslan Kalmak’ Orhan Veli’ye Yöneltilen Taklit ve İntihal Suçlamaları”. *Erdem Dergisi* 52 (2008): 261-76.
- Yavuz, Hilmi. “Şiir İçin Küçük Tractatus”. *Yazın, Dil, Sanat*. İstanbul: Boyut Yayınları, , 1996. 107-8.
- _____. *Şairin Zihin Tarihi: Şiir Söyleşileri*. İstanbul: Granada Yayınları, 2012.
- _____. “Türk Şiirinde Fransız Şiiri”. *Frankofoni* 19 (2007): 103-9.
- _____. “Okday Rifat’ın 'Perçemli Sokak' Önsözünde Çelişkiler ve Yanlışlıklar”. (Aralık 2010) 20 Ağustos 2013. <http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/oktay-rifatin-percemli-sokak-onsozunde-celiskiler-ve-yanlisliklar_1068318.html>.
- _____. “Okday Rifat’ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: YKY, 2008. 273-6.
- Yetkin, Suut Kemal. “Gerçeküstücülük ve Ötesi”. *Şiir Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1969. 54-60.

ÖZGEÇMİŞ

Müesser Yeniay 1984, İzmir doğumlu. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu. II. Yunus Emre (2006), Homeros Attila İlhan (2007), Ali Rıza Ertan (2009) şiir ödülleri sahibi.

İlk kitabı *Dibine Düşüyor Karanlık da* 2009'da çıktı. Dünya şiirinden çevirileri kapsayan ikinci kitabı *Evimi Dağlara Kurdum* 2010'da; son kitabı *Yeniden Çizdim Göğü* ise 2011'de yayımlandı. İranlı şair Behruz Kia'nın şiirlerini *Lalelere Requiem* adıyla Türkçeye çevirdi. Diğer çevirileri: Gerard Augustin/*Seçme Şiirler* (Eray Canberk, Başak Aydınalp, Metin Cengiz ile birlikte, 2011), Michel Cassir/*Kişisel Antoloji* (Eray Canberk, Metin Cengiz ile birlikte, 2011). *İspanyol Şiiri Antolojisi* (Metin Cengiz ve Jaime B. Rosa ile birlikte, 2013).

Şiirleri İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Sırpça, Arapça, İspanyolca, Rumence, Yunanca ve İbranice'ye çevrildi. Bosna-Hersek, İsrail, Sırbistan, Fransa ve Amerika'da düzenlenen uluslararası şiir festivallerine katıldı.

Şiirden dergisi editörüdür. P.E.N ve Türkiye Yazarlar Sendikası üyesidir. Bilkent Üniversitesinde Türk Edebiyatı alanında yüksek öğrenimine devam etmektedir.